SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937
Rocznik V

Grudzień

Zeszyt XII
(XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Prof. Dr. Tadeusz Zieliński

OPERA GDZIEINDZIEJ I U NAS

I

Ma ona bowiem swój „kryzys" u nas tak samo jak i gdzieindziej; ale wygląda ten kryzys u nas inaczej. Tam bowiem ma on charakter, że tak powiem, organiczny albo też ideologiczny: opera jako taka jest „przeżytkiem", nie odpowiada wymogom naszych czasów, i t. d.; u nas do tego zarzutu — zupełnie bezsensownego, żeby to orzec już zgóry — dołącza się jeszcze jeden, praktyczny. Brzmi on mniej więcej tak: ponieważ wskutek „słabej frekwencji" (niech wierzy kto chce, że tu mamy odbicie owego organicznego kryzysu w duszy naszego inteligenta) wystawianie oper się nie opłaca, warunkiem zachowania teatru operowego jest jego upaństwowienie albo przynajmniej subsydiowanie w pewnej, dość pokaźnej wysokości. Otóż jestem ciekawy: w jakiej wysokości? Proszę o kosztorys? — Kosztorys się sporządza: tyle a tyle milionów rocznie. — Aż nawet milionów? Nie, przepraszamy: na to nas nie stać. Stąd „kryzys".

Na posiedzeniu, które 12 grudnia r. b. odbyliśmy w sprawie tego „kryzysu", jeden z mówców — a był nim docent muzykologii na naszym uniwersytecie, dr. J. Pulikowski — po bardzo treściwej i ciekawej charakterystyce sprawy operowej za granicą, postawił pytanie, ile Polska musiałaby posiadać oper,

gdyby miała dorównać przeciętnej normie zagranicznej. Odpowiedź brzmiała: czternaście. Powstała powszechna wesołość: przecie właśnie w tym celu zebraliśmy się, żeby uratować od grożącej zagłady jeden z dwu naszych teatrów operowych i to akurat stołeczny. Trudno było w sposób bardziej naoczny zademonstrować publiczności cały ogrom oczekującego nas upokorzenia w razie nastąpienia tej zagłady. Nie wątpię też, że u wszystkich słuchaczów naszego mówcy powstało spontaniczne i stanowcze przekonanie, że do tej hańby w żaden sposób dopuścić nie wolno; to znaczy, że państwo w tej lub innej formie powinno przyjść z pomocą naszej operze, póki jeszcze nie późno.

II

Tak, możemy przytoczyć ten dowód i jeszcze szereg innych, też bardzo przekonywujących; ale to jeszcze nie wystarczy. W grze szachowej też nie wystarczy obmyślić zgóry swe najbliższe posunięcie: należy obmyślić także możliwe repliki swego przeciwnika, gdyż jedno niespodziewane jego posunięcie może obalić całą naszą strategię. Otóż wyobrażam sobie ze strony przeciwnika w naszym wypadku takiego rodzaju posunięcie:

— Wyliczyliście, że według zagranicznej podziałki Polska powinna by posiadać czternaście oper — a posiada ich tylko dwie i z nich jedna jest zagrożona. Wybornie. A teraz proszę mi odpowiedzieć na następujące pytanie: ile, według tej samej podziałki, powinnaby Polska posiadać — szkół powszechnych?

I stąd dalszy wniosek:

— Póki ta najbardziej nagląca potrzeba nie jest zaspokojona, póki w takim stopniu nad nami ciąży hańba analfabetyzmu — nie stać nas na wydatki bądź co bądź, względnie zbytkowe.

Jest to bezwarunkowo posunięcie mocne, i nie dziwię się, że wobec niego w wielu wypadkach „białe się poddają". Ale przypatrzmy się mu bliżej.

Przez zwiększenie liczby szkół powszechnych zmniejsza się liczba analfabetów, szerzy się kultura ogólno ludowa; jest więc ono wymaganiem kultury ekstensywnej danego narodu.

Opera bezpośrednio na ogół społeczeństwa nie oddziaływa (o działaniu za pomocą radia nie mówię, gdyż dla niego istnienie opery nie jest potrzebne — wystarczają już istniejące płyty). Oddziaływa ona na wyborowe jednostki, żyjące w dużych miastach i mogące opłacić bilet; jest więc ona wymaganiem kultury intensywnej. Sens więc „posunięcia czarnych" zawiera się w twierdzeniu: „póki wszystkie wymagania kultury ekstensywnej nie są zaspokojone, nie może być mowy o zaspokojeniu potrzeb kultury intensywnej".

Czy to twierdzenie da się uzasadnić?

Przede wszystkim zwracam uwagę na to, że my się w innych dziedzinach z nim wcale nie liczymy. Budujemy przecie bardzo kosztowne obserwatoria; w związku z nimi posyłamy delegacje astronomów do krajów, w których się oczekuje widzialności zaćmienia słońca lub innego zjawiska na niebie; posyłamy ekspedycje do And, na Spicberg do Egiptu; zakładamy ogrody zoologiczne, botaniczne, różnych gatunków muzea i inne instytucje, równie mało oddziaływujące na ogół ludności. Nie dość tego: gdyby owo twierdzenie zostało przyjęte, to by nawet uniwersytety nie mogły się ostać przed władczym głosem kultury ekstensywnej: czy czas na taką antropogeografię, póki mamy w kraju choć jednego analfabetę?

Co stąd wynika? — Wynika to, że nie wolno oddawać kulturze ekstensywnej bezwzględnego pierwszeństwa przed intensywną: obie muszą iść w parze. Braki szkół powszechnych są zapewne zjawiskiem smutnym; niech nam będzie pociechą to, że one coraz mniej dają się odczuwać — a z drugiej strony opera już teraz musiała się zgodzić na bardzo poważne uszczuplenie swoich praw, jak widać z podanej przez d-ra Pulikowskiego podziałki: dwa teatry operowe zamiast europejskiej normy czternastu. Dalsze ofiary naraziłyby na szwank całą przyszłość muzyczną naszego narodu. Zabrakłoby narybku, jeżeli by młody muzyk nie widział przed sobą żadnej możności zastosowania praktycznego swego talentu; waląca się w przepaść opera pociągnęłaby za sobą także i konserwatoria. I gdyby nakoniec nastąpiła pożądana chwila sprowadzenia do dziedziny legendy ostatniego analfabety, i państwo by zawołało: „Powstań opero"! Teraz mam środki i dla ciebie" — byłby to głos wołającego na puszczy i puszcza by swym milczeniem odpowiedziała: „cóż po środkach, kiedy ludzi niema!"

III

Nie tak wyglądały sprawy podczas — coprawda, bardzo względnej — *prosperity* naszego teatru operowego, kiedy on mógł sobie jeszcze pozwalać na taki — już nie tylko „zbytek", lecz zbytek w zbytku, jak dramaty muzyczne R. Wagnera, t. j. nie „Tannhäusera" z „Lohengrinem", którymi nas częstują czasami i teraz — tak, raz na rok — lecz utwory najwyższej szkoły, jak „Pierścień Nibelunga" lub „Parsifal". Wówczas tacy niepoprawni marzyciele, jak np. autor niniejszego artykułu, mogli nawet roić o konieczności założenia „małej opery" obok istniejącej i kwitnącej „wielkiej"...

Skoro przypadkowo wpadłem z powrotem na tę moją ulubioną myśl, nie mogę się od niej tak rychło oderwać, proszę bowiem wyobrazić sobie, moi państwo, jak by to było ładnie. A więc „Mała opera": to znaczy mniejsza scena, mniejsza orkiestra, mniejsza widownia i co za tym idzie, większa możliwość jej zapełnienia. Wymarzony teren dla oper starych mistrzów, którzy się jeszcze zadowalali nielicznymi instrumentami i jakąś parą trąb tworzyli tyle hałasu, ile wystarczało dla ograniczonej widowni, żeby, jak mówi Horacy o takich samych czasach niewinności w Rzymie:

Nondum spissa nimis complere sedilia flatu.

Szczególnie wydatny grunt dla takich oper, w których z „numerami" śpiewanymi łączą się partje dialogiczne — a tym gatunkiem oper gardzić nie wypada, skoro do niego należą utwory takich geniuszów, jak Mozart, Beethoven, Weber. Przepraszam, że daję pierwszeństwo temu ostatniemu; ale mam tu na myśli — i w sercu — jego „Wolnego strzelca", wobec którego sądzę, że Polska ma pewien obowiązek pietyzmu, spowodowany wpływem, który on wywarł, na naszego, Mickiewicza. Do tych liryko-dialogicznych oper dodałbym i te dramaty, w których, partje liryczne nie tyle są przeplatane z dialogicznymi, ile wplatane w dominujący dialog, jak „Preciosa" tegoż Webera lub „Arlezjanka" Bizeta z ich rozkoszną muzyką. Dalej...

Ale już może dość tego; tak, po powstaniu takiej „Małej opery" Warszawa ze zdziwieniem by się przekonała, jakie morze najcudowniejszej muzyki od niej skrywano. „Kryzys opery"? — A jakże! Tak samo ma prawo mówić o kryzysie finan-

sowym człowiek, chowający pod materacem niezużytkowane skarby. Ale cóż po tym? Czy czas mówić o drugiej operze w naszej stolicy, kiedy chodzi o uratowanie tej jedynej, którą posiadamy?

IV

Subsydiowanie; wybornie. Upaństwowienie; jeszcze lepiej. To ostatnie — i, na razie, tylko ono — dałoby dyrekcji naszej opery możność podniesienia poziomu artystycznego naszego repertuaru i przez to spełnienia zadania wychowawczego naszego teatru operowego...

— Wychowawczego? To niby — w stosunku do nas? Chyba nie jesteśmy dziećmi?

Niestety, szanowna publiczności, nie mogę tobie oszczędzić tej kwalifikacji. Już wyżej napomknąłem o dramatach muzycznych R. Wagnera jako o utworach najwyższej szkoły, powiem bez ogródki, że powinny one być uważane za swego rodzaju maturę operową. I, co zatem idzie: kto je usunął z obrębu swego zamiłowania, ten winien być uważany za takiego, który się na maturze ściął. A takich chyba za dorosłych nie mamy. Proszę się więc zgodzić na takie przymusowe rozszerzenie waszego horyzontu muzycznego; ale na ten przymus może sobie pozwolić tylko instytucja państwowa, nie prywatna. Pamiętam, w carskiej Rosji...

Nie podoba się nam ona? — Trudno; chodzi nam przecie o lekarstwo, a w stosunku do lekarstwa nie pytamy się, czy ono się nam podoba, czy nie. A więc w końcu ubiegłego stulecia oświecona dyrekcja teatru operowego w Petersburgu postanowiła aklimatyzować Wagnera, całą tetralogię o Nibelungach. Stosunek publiczności do niej stał się odrazu nie przychylny, i prasa jej wiernie sekundowała: Wotany, Zygfrydy, Hageny— na co nam to? Dyrekcja jednak nie dała się zrazić absentyzmem wszechmocnej publiczności i jej konsekwencją — deficytowymi wieczorami i na pytanie: „dlaczego wystawiacie sztuki, które się publiczności nie podobają?" — stale odpowiadała: „będziemy je wystawiali, aż się spodobają".

I dopięła swego celu. Przedtem teatry podczas Wielkiego Postu były — ze względów religijnych — nieczynne; teraz dyrekcja uzyskała pozwolenie na wystawianie w tym poważnym

okresie „Pierścienia Nibelunga". Im dalej tym stawało się tłumniej — aż nadeszła wojna i z nią absurd.

Rzeczą jest chyba jasną, że ten ryzykowny eksperyment mógł się udać tylko dzięki temu, że carska opera była właśnie — carską, i jako taka, niezależną od niedojrzałego gustu kapryśnej publiczności.

V

Upaństwowienie — powtarzam, na razie jest to najlepsze wyjście; to znaczy, aż do czasów, kiedy upaństwowionej operze uda się spełnić zadanie wychowawcze wobec naszej publiczności. W stronę tej ostatniej bowiem też wypowiedziano niemało gorzkich prawd na posiedzeniu 12 grudnia i ja pozwoliłem sobie parokrotnie postawić kropki nad „i". Zamierzam to zrobić i teraz.

Jeden z mówców namalował nam taką idyllę. Jesteśmy na wieczorze rodzinnym; po miłej kolacyjne pan domu, pianista, dobrawszy sobie spośród gości skrzypka i wiolonczelistę, zagra z nimi ku uciesze własnej i pozostałych gości jedno z cudownych trio Beethovena. I w dalszym ciągu postawił pytanie: w jakim z domów warszawskich taka idylla byłaby możliwa?— i natychmiast sam sobie odpowiedział: w żadnym.

Moja kropka: a co będzie robiła w rzeczywistości ta czcigodna kompania po kolacyjce? — I bez wszelkiego wahania odpowiem: będzie grała w brydża.

Drugi mówca wskazał na szkopuł, zawierający się w tym, że przedstawienia operowe trwają zbyt długo: przesiadywać na operze w ciągu od trzech do czterech godzin, na to Warszawiaka nie stać; co najwyżej, wytrzyma tę katuszę przez dwie godziny.

Moja kropka: tak jest, cztery godziny chociażby na takiej „Aidzie" — nie mówię już o Wagnerze — to dla Warszawiaka stanowczo zanadto; natomiast przesiedzieć od pięciu do siedmiu godzin przy zielonym stoliku, kłócąc się z partnerem i zanieczyszczając polski język różnymi kierami, lewami i bez atu — na to jego stać. I w jakim celu? Żeby po szeregu robrów o trzeciej po północy powrócić do domu w złym humorze i z ciężką głową i w dodatku z perspektywą zepsutego snu na ostatek nocy i zepsutej pracy na jutrzejszy dzień.

Powtarzam tutaj te kropki ale dodaję skargę: dlaczego nikt mi nie przyszedł i nie przychodzi z pomocą? Przecież nikt nie może zaprzeczyć, że ten brydż — to główna bolączka naszego życia towarzyskiego; że on jest najszkodliwszym rywalem i książki i muzyki i wogóle wszystkich szlachetnych wywczasów; że wywiera wprost niszczycielski wpływ na umysłowość człowieka. Zakładamy towarzystwa trzeźwości, prześladujemy mieczem prawa wytwórców i propagatorów narkotyków — a wobec tej narkomanii brydżowej kornie składamy oręż? Czym mamy tłumaczyć tę bierność w sprawie niezaprzeczalnej ważności?

Czy może — tym, że ci, od których by zależało czynne, skuteczne wystąpienie przeciw tej narkomanii, sami są przez nią zatruci?

VI

Gorzkie to były prawdy; jeden z mówców zdobył się nawet na twierdzenie, że Polacy niestety, należą do najmniej muzykalnych narodów Europy. Przypomniało mi to słowa posła niemieckiego, poprzednika obecnego ambasadora — a był on szczerym przyjacielem naszej ojczyzny i to w czasach, kiedy ona nie miała zbyt licznych przyjaciół w jego kraju. „Polacy", powiedział on jednego razu do mnie, „powinni się starać, żeby zachować sławę narodu muzykalnego". Zrozumiałem, że użył on słowa „zachować" przez grzeczność zamiast „zdobyć", lub w najlepszym razie „zdobyć z powrotem". Co bowiem do tego „powrotu", to o nim także była mowa na owym posiedzeniu: mianowicie o tym królu polskim, którego orkiestra była uważana za największą w Europie.

Tak, ale to był król; a więc i tu swego rodzaju upaństwowienie.

Bardziej pocieszający był głos nie przeszkości, lecz przyszłości: zapewniano nas bowiem, że teraz już tak źle nie jest — że dzięki staraniom szkoły nasza najmłodsza młodzież już nabiera gustu do muzyki. A więc kto wie! jeżeli i dalej tak pójdzie, to może z czasem podrośnie takie pokolenie, które będzie wolało nuty od kart, muzę Euterpę od Gorgony brydżowej —

et si male nunc, non olim
Sic erit...

Starajmy się tylko nie odstraszać tych, którzy się zwrócą do nas.

Weźmy przykład. Oto „Trubadur" Verdiego: muzyka cudowna — w guście włoskim, ma się rozumieć; wystawa piękna, chociaż może nie w guście pronaszkowskim; treść nad wyraz niedorzeczna. Jak się ma zachować wobec tej opery słuchacz? — W sposób jak najbardziej wygodny: pieścić uszy dźwiękami i oczy strojami i wcale się nie głowić nad treścią.

Obiecano nam „Lohengrina"; wybornie. Ten jednak stawia już warunki poważniejsze: należy się zaznajomić z treścią, ponieważ jest ona piękna, i charakter muzyki od niej zależy. Ale od biedy — tylko od biedy — można się zadowolić streszczeniem: wiele piękności przepadnie, ale i tego, co pozostanie, będzie dosyć, tak że słuchacz tej straty nie zauważy i zostanie zadowolony.

I nakoniec — tetralogia. Tu streszczenie stanowczo nie wystarczy: dźwięki są dopasowane do słów i bez nich są niezrozumiałe, charakterystyczność przeważa melodię, bez dokładnego tekstu słuchacz i muzyki nie zrozumie i będzie się „nudził". Dajcie mu więc ten tekst do rąk; jest to warunek konieczny, żeby go zainteresować. I dopiero po jego spełnieniu możecie także i u nas „wystawiać te dramaty, aż się spodobają".

Dr. Jan J. Dunicz

PIERWIASTEK NARODOWY W POLSKIEJ KOLĘDZIE

Temat wyrażony w tytule nie jest bynajmniej nowy; na problem ten zwrócili wszak w znacznej mierze uwagę tak już St. Tarnowski w swej nadzwyczaj ujmującej rozprawie „O kolędach" (Kraków, 1894) jak też później St. Dobrzycki („O kolędach", Poznań 1923). Jest on w rzeczywistości jednak tak pasjonujący i wiecznie żywy, że zawsze budzi i będzie budził w nas pełne zainteresowanie. I nic dziwnego! Bo kolęda odczuwana głęboko i śpiewana przez naród polski od kilku wieków jest najlepszym może objawem i świadectwem polskiej tradycji.

Prostą i bezpośrednią, ale właśnie dlatego pełną wdzięku kolędę każdy z nas wita z prawdziwą radością i wzruszeniem.

W niej też, można powiedzieć śmiele, jednoczy się cały nasz naród. Czy każdy z nas nie znajdzie w niej swojego polskiego „ja"; jest w niej istotnie cała dusza narodu! „Dostojność i skupienie duchowe, bujny temperament sarmacki i słowiańsko-polska zaduma i tęsknota, rzewność i czułość, humor, wesołość i melancholia, werwa i zamaszystość" — oto nasze cechy narodowe, które wyraziły się doskonale tak w tekście, jak może jeszcze silniej w melodii kolędy.

Pierwiastki te w rozmaitym nasileniu i ustosunkowaniu do siebie możemy śledzić i stwierdzać w kolędach począwszy zwłaszcza od pierwszych lat XVII-go wieku, kiedy to element świecki i to o charakterze wybitnie polskim, niekiedy nawet ściśle zlokalizowanym, wniknął przemożnie do kolędy.

Wcześniejsze bowiem kolędy polskie względnie w Polsce śpiewane w XV oraz w XVI wieku były w pierwszym rzędzie pochodzenia obcego. Wyraz głęboko religijny i charakter ogólno-chrześcijański jest w nich jeszcze dominujący obok zasadniczego i tak bardzo właściwego wszystkim, bo także i późniejszym kolędom, tonu radości i wesela w najrozmaitszych postaciach i formach. Kolędy te śpiewane naogół do tekstów łacińskich ew. też już tłumaczonych w melodiach swych oparte były przede wszystkim o motywy liturgiczne. Niemniej cieszyły się one, zwłaszcza w XVI wieku, dużą u nas popularnością, a jedna z nich, pod każdym względem wspaniała i dostojna, na pierwszym miejscu zawsze stawiana „Anioł pasterzom mówił", będąca właściwie przekładem łacińskiej, przetrwała do dnia dzisiejszego. Jej równomierna rytmicznie i niezwykle poważna oraz spokojna melodia zdradza jeszcze wszystkie cechy, jakkolwiek do pewnego stopnia zmodernizowane, melodyki liturgicznej. Przełamanie tej melodyki, idące początkowo przez modyfikacje jej, a w dalszym ciągu przez „polonizowanie" szczegółów najpierw w drobnych motywach, dokonało się na przełomie wieków XVI i XVII. W tym samym czasie pojawił się równocześnie nowy treściowo typ kolęd w przeciwieństwie do poprzednich apokryficznych i raczej religijno kościelnych: typ kolęd pasterskich. Tak bardzo odżywcze elementy ludowe a razem z nimi pierwiastki narodowe znalazły w kolędach tych niebawem pełne ujście.

Pierwszym krokiem do tego było zlokalizowanie Betlejem w Polsce, w polskiej wsi. Kiedy pasterze wybierają się złożyć

hołd nowonarodzonemu postanawiają obrać m. in. taką geograficznie przedziwną marszrutę:

„Ot trzeba iść do Wieliczki, potem do Pińczowa,
A z Pińczowa na Bielany, potem do Głogowa;
Zaś z Głogowa do Mogiły będzie już pół drogi,
Weźmiem z sobą ze dwa sadła, by smarować nogi,
Zaś z Mogiły do Skalmierza, a potem na Tyniec,
A zaś z Tyńca do Betleem, to już drogi koniec".

Odtąd Boże Narodzenie służy tylko za tło, a obrazem jest polski świat, głównie polska wieś ze wszystkimi jej akcesoriami. Cała tak piękna i malownicza letnia, lub — co częściej — zimowa przyroda polskiej wsi i jej mieszkańcy występują w kolędzie coraz plastyczniej. Na pierwszym planie w polskim Betleem znaleźli się pasterze, ludzie nadzwyczaj prości i ubodzy; było to oczywiście naturalnym wynikiem wiekowej tradycji i wiary że pasterze pierwsi złożyli hołd Bożemu Dzieciątku, które zresztą opodal, wśród nich niemal się narodziło.

Kolęda z dawnej pieśni religijnej i lirycznej coraz częściej zaczęła się stawać epicką, opowiadającą, coraz też więcej wchłaniała pierwiastków rodzinnych, swojskich. Lud polski ze wszystkimi swymi tak bardzo sympatycznymi cechami dodatnimi mieni się w kolędzie odtąd prawdziwymi kolorami życia. Natura polska ukazuje się w tych kolędach odbita jak w zwierciadle, przede wszystkim z dobrej strony, nie rzadko przy tym z przymieszką zdrowego humoru.

Tak charakterystyczne dla wcześniejszej kolędy głęboka i szczera wiara oraz typowa radość znajdują wtedy zupełnie odmienny, ale tym bardziej miły wyraz w wielu i coraz liczniejszych szczegółach obyczajowych i zwyczajach, będących wypływem ducha narodowego.

Najpiękniejszy może refleks znalazła w kolędach przysłowiowa polska gościnność. Łącznie z nią zaś uwydatniły się w różny sposób wspomniane już cechy narodowe, jak werwa, szlachetność, rzewność i kapitalny staropolski humor. Podarki, jakie otrzymuje Boże Dziecię, są może skromne, niewyszukane, ale dane szczerze. W wyborze ich widać niewątpliwie pierwszy gorący poryw serca, tak bardzo charakterystyczny dla psy-

chiki polskiej. Niemniej, trzeba przyznać, każdy daje to, na co go stać, a serca swego to już najbardziej okazuje. Uzewnętrznia się ono tak w pewnej tkliwości i czułości, przechodzącej niekiedy w zachwycenie, jak przede wszystkim w głośnej radości przy akompaniamencie muzyki, śpiewu i tańca. Pasterzom przygrywającym Dzieciątku Jezus na fujarkach, dudkach, multankach, lirze, skrzypeczkach przyszli jednak z pomocą wkrótce i „zawodowi" muzycy, organiści i kantorowie wiejscy oraz członkowie licznych wówczas w Polsce kapel, i razem tworzyli już oni wielkie orkiestry, w których nie brakło wszystkich instrumentów używanych w muzyce ludowej i artystycznej z organami na czele. Tak więc i przedstawiciele polskiego stanu muzycznego nadali charakterystyczny pod pewnym względem koloryt, zresztą również tak bardzo rodzimy, kolędom, które słusznie otrzymały miano kolędy „kantorskiej".

Program muzyczny był różnorodny. Jakkolwiek „kapelacy" niewątpliwie chcieli okazać pasterzom swą wyższą sztukę i próbowali im zaimponować „motetami", ariami z kantat i sonat a także „baletami", w których menuet odgrywał nieraz poważną rolę, jak to wykazują zachowane rękopiśmienne zbiory kolęd z końca XVII i początku XVIII w. m. in. z r. 1721, to jednak podochoceni radością i trunkiem zapominali niebawem o swych „kwalifikacjach" i łączyli się w swojskiej melodii zgodnie z pasterzami. Tak kolędy przybrały melodie świeckie, dokładniej ludowe, w całym swym wyrazie polskie, i to już na początku XVII wieku. Świadczyć o tym może drukowany zbiór tekstów kolędowych z r. 1631 Dachnowskiego pt. „Symfonie anielskie", który zawiera nie jedną kolędę do dziś śpiewaną jak: „A wczora z wieczora", „Pastuszkowie bracia mili", „Przybieżeli do Betlejem", także na nutę znanych skąd inąd świeckich pieśni ludowych: kolęda np. ‚Przy onej górze" na melodię pieśni ludowej „Hej tam na górze". Ale tu podobnie można wskazać jeszcze i na inne kolędy i tak melodia kolędy „Cztery lata zawszem pasał" jest identyczna z melodią „Cztery lata wierniem służył", „Nowy rok bieży" jak „Wezmę ja kontusz". Poza tym we wspomnianych już zbiorach znajdują się kolędy o melodyce polskiej tak starożytnej, jak z pieśni weselnej o chmielu, lub na nutę polskich tańców ludowych jak: chodzonego (poloneza), mazura, obertasa, krakowiaka, zbójnickiego, dawnego hajduka, gonionego i w. in. Polskie kolędy zatem w większości

wypadków są w swej melodyce najczystszymi krynicami staropolskiego, narodowego pierwiastka i charakteru.

Kwestia jednak elementów narodowych w kolędach polskich, wskutek trudności różnej natury, jak zwłaszcza przede wszystkim braku większej ilości melodyj do najstarszych kolęd, nie jest jeszcze całkowicie zbadana. Zresztą trzeba by tu jeszcze uwzględnić także polskie pastorałki XVII i XVIII w., które ze swej strony mogą się również przyczynić w znacznym stopniu do określenia pierwiastków narodowych w treści jak zwłaszcza w muzyce polskich kolęd, co dałoby nawet poniekąd podstawę do jeszcze ściślejszego może wyznaczenia elementów stylu narodowego w ogóle w muzyce staropolskiej tego czasu.

Nie naszym jednak zadaniem było w tych krótkich rozważaniach problem ten wyczerpać i rozwiązać, jak raczej tylko przypomnieć i wskazać ogólnie na przyczyny niezwykłej żywotności polskich kolęd i tak gorącego ich umiłowania i ukochania w najszerszych warstwach naszego narodu.

ZAMKNIĘCIE ANKIETY „MUZYKI POLSKIEJ"

Prawie rok temu, w styczniowym zeszycie „Muzyki Polskiej" ogłoszona została ankieta na temat czy i jak należałoby zorganizować życie muzyczne w Polsce. W ciągu roku w ankiecie tej wypowiedziało się szereg muzyków i publicystów; głos zabrali kolejno: Witold Maliszewski, Stanisław Szpinalski, Jerzy Braun, Stanisław Wiechowicz, Stanisław Piasecki, Tadeusz Szeligowski, Ludomir Rogowski i Zygmunt Mycielski. A więc dwóch publicystów (Braun i Piasecki) oraz muzycy z Warszawy (dwóch), Wilna (dwóch), Poznania (jeden) i jeden przebywający stale za granicą (Rogowski) nadesłali odpowiedzi na naszą ankietę. Obecnie należałoby scharakteryzować pokrótce poszczególne wypowiedzi i podsumowawszy, wyciągnąć z nich pewne ogólne wnioski. Przedtem jednak przypomnijmy sobie dokładniej założenia ankiety. Po krótkim zobrazowaniu aktualnych dążeń ideologicznych w dziedzinie problemów kulturalnych (totalizm marksowski i nacjonalistyczny, katolicyzm, liberalizm etc.) treść ankiety ujęta została w następujące trzy pytania:

1) Czy rozważywszy zarówno moralną jak i materialną stronę zagadnienia należy narzucić z góry jakąś planową organizację polskiemu życiu kulturalno-artystycznemu?

2) Jak w najogólniejszych zarysach wyglądałyby zarówno ideowe jak i realizacyjne wytyczne takiego planu?

3) Jak wyglądałaby planowa organizacja życia muzycznego w Polsce?

Jak widać w sformułowaniu tych pytań wskazane zostały dwa aspekty kwestii: ideologiczny i praktyczno-realizacyjny. Otóż stwierdzić trzeba, że nie wszyscy uczestnicy ankiety w równej mierze zajęli się oświetleniem tych dwu stron zagadnienia. Często ideologiczne umotywowanie i określenie swego stanowiska (umotywowanie takie z konieczności miałoby charakter raczej teoretycznych rozważań) ustępowało na plan drugi przed zagadnieniami praktycznymi, organizacyjno-materialnymi, a w niektórych wypowiedziach (St. Szpinalski) postawienia sprawy na płaszczyźnie ideologicznej niemal nie było. Zjawisko to dowodzi, że kierunek wypowiedzi ankietowych uwarunkowany został w tych wypadkach nienormalnym stanem życia muzycznego w Polsce. Poprostu autorzy wypowiedzi tego rodzaju stanęli na stanowisku, że nie pora jeszcze dyskutować o tym, jaka ma być muzyka polska, gdyż narazie troszczyć się trzeba o to, aby muzyka ta, jakakolwiek ona jest, nie umarła na anemię. Troska o stworzenie elementarnych materialno — organizacyjnych podstaw dla życia muzycznego w kraju przebija zresztą we wszystkich wypowiedziach ankiety. Bo, trzeba podkreślić to z naciskiem, *wszyscy* uczestnicy ankiety opowiedzieli się za koniecznością planowej, racjonalnej organizacji polskiego życia muzycznego, przeprowadzonej z konieczności przez jakąś nadrzędną instytucję („Izbę muzyczną", jak chcą Szpinalski i Szeligowski, zjazdy muzyków, jak proponuje Maliszewski, rząd, jak chce Braun i t. d.). W odpowiedzi na pytanie „czy" wszyscy są zgodni, natomiast różnią się w motywacji, w odpowiedzi na pytanie „w imię czego"? I tutaj podzielić by można uczestników ankiety na dwie grupy: grupę „ideologów" t. j. tych, którzy szerzej omówili ideową stronę zagadnienia (moralne i intelektualne perspektywy totalizmu czy liberalizmu) i grupę „realistów", którzy zajmowali się przede wszystkim kwestią podniesienia poziomu i intensywności naszego życia muzycznego, a w związku z tym problemami ram orga-

nizacyjnych, podstaw materialnych i t. p. Do pierwszej grupy zaliczyć należy Maliszewskiego, Brauna, Piaseckiego i Rogowskiego, do drugiej — Szpinalskiego, Wiechowicza, (który formułuje coś w rodzaju ideologii społecznego realizmu artystycznego), Szeligowskiego i Mycielskiego.

Za najwszechstronniejszą i ukazującą najwięcej perspektyw myślowych uznać należy odpowiedź prof. W. Maliszewskiego. Jest on w tej grupie jedynym, jak sam się nazywa, naturalistą t. j. konsekwentnym empirykiem. Wyznawca swobody twórczości i wróg wszelkiego w tej dziedzinie przymusu opowiada się za planowością środków a liberalizmem celów, uważając, że w naturalnej kolejności rzeczy i tak w sztuce ostaną się jedynie wartości istotne i dodatnie. Za przejściowe do „totalizmu" uznać należy stanowiska J. Brauna i St. Piaseckiego; choć w zasadzie również są oni zwolennikami liberalnego traktowania aktu twórczości, ale formułują już pewne sugestie (nacjonalistyczne), które przyświecać winny planowej akcji organizowania życia artystycznego. Najskrajniejszym w tej grupie jest L. Rogowski, który pisze, że artyści winni być „na żołdzie państwa" i „mieć obowiązek dążenia, by dać dzieła rdzennie polskie".

W grupie „realistów" przoduje St. Wiechowicz, który wnikliwie wykazuje znaczenie kultury dla siły i odporności narodu, podkreślając konieczność realizmu w tej dziedzinie. Wypowiedzi pozostałych uczestników (Szpinalski, Mycielski, Szeligowski) poświęcone są przeważnie problemom praktyczno organizacyjnym, jedynie Szeligowski zajmuje się moralną oceną zagadnienia, którą zresztą przeprowadza w sposób raczej tylko frazeologiczny („moralność i heroizm muzyka polskiego").

Jakież ogólne wnioski z ankiety? Są one oczywiste. Wszyscy zgadzamy się, że stan życia muzycznego w Polsce jest niewesoły i że wymaga lekarstwa w postaci planowego, przemyślanego działania, mającego na celu racjonalną organizację i rozbudowę naszej kultury muzycznej. Nie jest to jakiś „totalizm", to poprostu konieczna *racjonalizacja,* której żaden człowiek rozsądny przeciwstawiać się nie będzie. Jeśli zaś idzie o założenia ideowe, to również chyba oczywistym jest, że akt twórczości artystycznej musi być wolny, że o kierunku twórczości nie może decydować urząd czy okólnik, ale talent, sumienie i intuicja twórcy. Oczywiście — państwo może i po-

winno zwalczać te przejawy sztuki czy życia intelektualnego, które uważa za szkodliwe dla swoich celów, lecz nie wmawiając przytym w swych obywateli, że dokonywuje przez to również aktu artystycznego czy intelektualnego. Rozumiemy, że interes państwa wymaga czasem ukrócenia swawoli intelktualnej czy artystycznej i wtedy (tylko wtedy) gotowi jesteśmy temu się podporządkować. Natomiast stałe decydowanie o „kierunku" sztuki przez polityków czy urzędników to nieporozumienie, które prowadzi w prostej linii do — niszczenia sztuki. I dlatego nie będziemy szukać wzorów ani w Rosji, ani w obecnych Niemczech i odosobnione jest stanowisko L. Rogowskiego, który chce, aby wszyscy kompozytorzy pisali np. w gamie „słowiańskiej". Jeśli już mamy szukać przykładu za granicą, to wydaje się, że w Italii wynalezione zostało istotne „modus vivendi" pomiędzy planowością w organizacji życia muzycznego a swobodą twórczości. A w każdym razie tam należy szukać wzoru planowego, konsekwentnego, na wielką skalę prowadzonego rozbudowywania kultury muzycznej, które oby jak najprędzej rozpoczęło się w Polsce. Zamykamy naszą ankietę z przeświadczeniem, że nie poszła ona na marne, przygotowując choć w części materiał myślowy dla tej, czekającej nas pracy.

Jerzy Walldorf

MUZYKA FASZYSTOWSKIEJ ITALII

Trudno jest żyć artystom w dzisiejszych czasach. Nie dlatego, że ludzie o nich zapomnieli; może byłoby lepiej. Ale dlatego właśnie, że pamiętają — ci współcześni, zwariowani ludzie. W średniowieczu, poza morową zarazą i wojnami, nawiedzała ciemną Europę od czasu do czasu dziwna plaga, którą by nazwać można „paniką końca świata". Miasta i wsie obiegała raptem wieść, że określonego dnia ziemia zostanie spalona gniewem bożym. Ludność popadała w histerię, oczegując generalnej śmierci. — Charakterystyczną cechą tych momentów było jawienie się „proroków", z których każdy miał swoją formułę na ratowanie duszy i kaptował dla niej zwolenników tłomacząc, że wszystkie konkurencyjne są pomysłami diabła.

Dziś ziemia zdaje się być naprawdę bliska swego końca. Dotknięty obłąkaniem rodzaj ludzki wysila całą, przez stulecia nabytą mądrość, aby przygotować własną zgubę. Dniami i nocami fabryki świata produkują bomby, szrapnele, granaty. Któregoś dnia gniew boży zapali ukryty w żelazie proch i wszystko wyleci w powietrze. Tymczasem, zgodnie ze starą tradycją, pojawili się „prorocy". Zmodernizowani jedynie trochę: formuły religijne zastąpili — politycznymi. Ale ludziom nie zrobiło to różnicy. Z całym zapałem podzielili się na grupy fanatyków, wierzących głęboko, że świat można zbawić tylko przez komunizm, lub tylko przez totalizm, lub tylko przez demokrację. Politykowanie stało się usankcjonowanym obowiązkiem każdego. W tej dziedzinie o braku kompetencji mowy nie ma. Uważanoby za wysoce niewłaściwe, gdyby minister spraw zagranicznych zaczął szyć buty, lecz jest rzeczą normalną, jeśli cech szewców ogłasza protest przeciwko zaborczym tendencjom ościennego państwa, albo gdy zrzeszenie służących — zamiast obmyślać potrawy — redaguje manifest antybolszewicki.

„Prorocy" zagięli parol także na sztukę. Zasadę, według której sztuka mogła być tylko dobra albo zła — uchylono. W miejsce kryteriów estetycznych aplikuje się polityczne. Nie tak dawno dowiedzieliśmy się, że słynny kompozytor rosyjski Szostakowicz, pod naciskiem władz sowieckich (a wiemy co tam znaczy „nacisk") musiał uznać swoją dotychczasową modernistyczną twórczość za kontrrewolucyjną! W lecie bieżącego roku Kanclerz Hitler osobiście wyklął szereg kierunków awangardy niemieckiego malarstwa, żądając, aby tworzono tylko sztukę narodową tj. taką, która by przypadła do smaku jedynemu miarodajnemu krytykowi, jakim jest lud? W zmniejszonych proporcjach to samo dzieje się u nas. Kiedy zacząłem ostatnio, po moim powrocie z Italii, drukować na łamach tygodnika „Prosto z mostu" cykl artykułów poświęconych organizacji i propagandzie sztuki włoskiej ery faszyzmu, jeden z antyfaszystowskich brukowców zjechał mnie, nazywając „rodzimym totalniakiem". Ha, trudno! — Pocieszam się nadzieją, że jakiś brukowiec ze strony przeciwnej uzna mnie może za to godnym stanowiska wodza narodu.

Czyż naprawdę wszystko, co się dzieje w Italii musi być skończenie dobre lub skończenie złe tylko dlatego, że panuje tam faszyzm? Ustroje polityczne są tworzone przez ludzi i tak

jak ludzie, nie mogą być ideałami ani dobra ani zła. Przy tym ustrój, który w danych warunkach, na tle określonej psychiki narodu mógł by okazać się zgubnym, może — teoretycznie rzecz biorąc — w innych warunkach dać rezultaty pomyślne. I wreszcie... — specjalnie jeśli chodzi o Italię, ryzykownym jest wydawanie negatywnych sądów bez zbadania sprawy na miejscu, bo trudno zaprzeczyć, iż wśród europejskich dyktatorów, Mussolini, to jedyny inteligent z prawdziwego zdarzenia. A że minęło już piętnaście lat, jak włada Italią, więc mógł mieć czas na zrealizowanie wielu swych zamierzeń. Gdyby zaś — panowie antyfaszyści! — były one tylko głupimi zamierzeniami, to czyż Włochy nie rozleciałyby się dawno, miast uzyskać pozycję mocarstwa?

Przystąpmy więc spokojnie do omówienia życia muzycznego faszystowskiej Italii, nie w tym celu, żebyśmy — zachwyceni — mieli ubrać dyr. Zawistowskiego w czarną koszulę i obwołać dyktatorem, lecz aby pomyśleć, czy niektórych osiągnięć włoskich nie dałoby się skopiować ku pożytkowi naszego życia muzycznego. To wszystko!

Dla zachowania hierarchii powinienem rozpocząć od konserwatoriów włoskich, ale szkoda byłoby czasu, gdyż stoją one w przededniu zasadniczej reformy, której przyczyny są bardzo dla Italii charakterystyczne. Niewątpliwie dodatnim skutkiem istnienia ustroju totalnego jest, obserwowana w państwach gdzie on obowiązuje, sublimacja megalomanii indywidualnej obywateli w megalomanię narodową i wściekłą ambicję wywyższenia swego kraju za wszelką cenę i na wszystkich polach nad kraje inne. Zanalizowanie tego fenomenu socjologicznego wymagałoby osobnego studium, więc poprzestańmy na stwierdzeniu, że tak jest. Ambicje muzyczne Włochów zostały silnie zadraśnięte klęską poniesioną na ostatnim konkursie chopinowskim w Warszawie. Nie znieśliby jednak myśli o jakimś stałym poddaniu się, więc postanowili reformę, już, natychmiast! Ma być oparta na wzorach sowieckich, dać uczniom zupełną niezależność materialną i stałą inwigilację postępów ze strony profesorów, aby uzyskiwane wyniki były rzeczywiście maksymalne. Tak to konkurs w Warszawie przyczyni się do ulepszenia konserwatoriów... we Włoszech.

Jak już powiedziałem, Mussolini jest człowiekiem inteligentnym, zrozumiał więc łatwo, że w kraju, do którego historii wchodzi się przez sztukę, należy sztukę popierać. Wogóle do historii każdego kraju pewniej i na dłużej wchodzi się przez sztukę, niż politykę, o czym współcześni kandydaci na historyczne postacie zapominają. I znowu, nie naszą rzeczą jest badać, skąd Duce bierze na to pieniądze, ale przyznać trzeba, że nie skąpi. Roczna subwencja udzielana przez rząd włoski muzyce wynosi sześć milionów lirów, z czego dwa miliony idą na orkiestrę Augusteo a jeden na muzykę kameralną. Do tej sumy nie wchodzi subwencja opery La Scala, która dostaje extra milion lirów rocznie. Podstawą wszakże egzystencji muzyki w Italii jest mądry i prosty system następujących opłat: każdy abonent radia płaci specjalnie jednego lira rocznie na rzecz orkiestr symfonicznych a od każdego biletu kinowego ściąga się 2% na budżety oper. Wiele już lat artyści całego świata biadolą nad upadkiem sztuki spowodowanym konkurencją radia, kina i t. p. Czyż system włoski nie jest idealnym rozwiązaniem problemu? — Chcecie łatwych rozrywek? Dobrze, będziecie je mieli, ale... złóżcie przy tym małą daninę sztuce! Co do mnie, proponowałbym jeszcze ściąganie analogicznych opłat z amatorów najgroźniejszej dla postępu kultury zabawy: imprez sportowych. System włoski w swej prostocie jest „jajkiem Kolumba", które, niestety, czeka w Polsce ciągle na swoją kurę.

Tak się przedstawia popieranie oficjalnej muzyki w Italii Ciekawszą jednak rzeczą są wysiłki faszyzmu, mające na celu wychowanie muzyce jej przyszłych odbiorców, t. j. propaganda wśród szerokich mas. Bazą tej akcji jest instytucja „Dopolavoro" (w dosłownym tłomaczeniu: „Po pracy"), zajmująca się dostarczaniem pracującej ludności takich rozrywek, które by — bawiąc po pracy — równocześnie — podnosiły jej kulturę. Wśród wielu innych sekcyj „Dopolavoro" istnieje także sekcja muzyki. Oto jej działy: „Wozy Tespisa" liryczne, spektakle liryczne, koncerty w fabrykach, organizacja zespołów amatorskich, chóry, zespoły objazdowe.

Przyjrzyjmy się im po kolei:

„Wozy Tespisa" liryczne, to wędrowne opery, przemierzające Italię od końca do końca. Dla zapewnienia poziomu i sprawności przedstawieniom „Wozy" są wyposażone w ultra-nowoczesne urządzenia. Poszczególny „Wóz Tespisa" czyli kompa-

nia operowa, ma do dyspozycji osiem kolosalnych furgonów automobilowych, na których transportuje się cały teatr, począwszy od części konstrukcyjnych sceny i widowni, skończywszy na dekoracjach, instalacji świetlnej, kostiumiarniach, fryzjerniach i aktorach. Oczywiście wielkość tych teatrów daleko odbiegła od włóczących się dawniej po Italii bud aktorskich. Scena dzisiejszego „Wozu" ma 27 metrów szerokości i $18^{1}/_{2}$ — głębokości. Widownia obliczona jest na trzy do dziesięciu tysięcy miejsc. Konstrukcja sceny i widowni oparta została na lekkich, łatwych w montowaniu rurach metalowych. Funkcjonowanie techniczne „Wozów", po siedmiu latach praktyki doszło do takiej doskonałości, że po zajechaniu furgonami rano na plac jakiegoś prowincjonalnego miasteczka, wieczorem daje się przedstawienie w zmontowanym od podstaw teatrze, aby tejże nocy jechać dalej.

Skład personalny „Wozu" łącznie z artystami wynosi przeciętnie 350 osób. Naturalnie do tak postawionych imprez nie angażuje się bylejakich artystów. W operach „Wozów" śpiewają wszyscy najwięksi włoscy śpiewacy i śpiewaczki, począwszy od znanych Warszawie: Toti dal Monte i Beniamino Gigli. — A teraz fragment statystyki: w roku 1934 jedna z kompanii „Wozów Tespisa" dla uczczenia stulecia Belliniego wystawiła „Normę". Dano 25 przedstawień w tyluż miastach i miasteczkach prowincji włoskiej, przy frekwencji 125.000 osób.

„Dopolavoro" jest jednak zdania, że „Wozy Tespisa" nie wystarczały dla propagandy opery w Italii. Celem uzupełnienia stworzono dział „spektaklów lirycznych", którego zadaniem jest rezerwowanie wyłącznie dla członków organizacji paru wieczorów na sezon w stałych teatrach operowych, jak: Reale w Rzymie, Carlo Felice w Genui, la Scala w Mediolanie, S. Carlo w Neapolu i t. d.

Obok szerzenia kultury operowej, „Dopolavoro" podjęło się o wiele trudniejszego zadania—przygotowania podstaw dla przyszłej kultury symfonicznej mas. Trzeba zważyć, że kultura ta nie istniała dotychczas w Italii. Niemcy mają za sobą całe stulecie symfoniczne, Włosi tylko i wyłącznie prawie — operę. Zamiast tworzyć orkiestry i czekać aż ludzie przyjdą, „Dopolavoro" ze zwykłym dla faszyzmu tupetem postąpiło wręcz odwrotnie: zespoły symfoniczne wysłało na poszukiwanie mas. Jeżdżą więc od wsi do wsi, grają rolnikom, a żeby i robotników

nie zostawić na uboczu, koncertują wprost w halach fabrycznych, otoczone zasmarowanymi, brudnymi, ale wdzięcznymi słuchaczami. Naturalnie programy nie są wyszukane. Możnaby je nazwać „przemytniczymi". Między szereg popularnych banałów, wsadza się cichaczem coś z prawdziwej muzyki, nie wyłączając nowoczesnej. Ludzie słuchają. Chwilowo bez entuzjazmu, ale pewnie kiedyś zasmakują.

Dalszą, równie cenną działalność ujawnia „Dopolavoro" na polu popierania zespołów amatorskich. Celem tej działalności jest przede wszystkim rozbudzenie w ludzie zamiłowania do folkloru, tworzenie zbiorów pieśni ludowej i ludowych, ginących dziś instrumentów. Dla ożywienia tej etnofonicznej działalności robione są częste interregionalne konkursy.

Wreszcie niezmordowane „Dopolavoro" chciałoby mieć chóry. Chciałoby, ale... nie może. Zarówno temperament włoski, jak i klimat spowodowały, że mieszkańcy czarującego półwyspu są do głębi indywidualistami. Największy hołd geniuszowi Mussoliniego należy się może za to, że potrafił utworzyć z nich społeczeństwo karne w życiu publicznym. Ale dyscyplina owa kończy się tam, gdzie się zaczyna sztuka. Włoch śpiewa najlepiej solo. Jeszcze nie źle idzie w duetach, trio, kwartetach aż do oktetów włącznie; jednym słowem tam, gdzie śpiewak ma do dyspozycji własną partię, by wykazać swój artyzm. Chóry, to już co innego — człowiek staje się numerem, a zarozumiały Włoch tego nie lubi. Jeśli by sądzić po chórach o włoskiej dyscyplinie, dojść trzeba by było do raczej smutnych wniosków. Ale, jak wiemy, Abisynii nie zdobywali chórzyści.

Na zakończenie zróbmy sobie małe dodawanie. A więc: „Dopolavoro" rozporządza ogółem przeszło trzema tysiącami zespołów muzycznych, które dały w zeszłym roku 57.000 koncertów.

Piętnaście lat rządów faszyzmu w Italii doprowadziło konsekwentnie do tego, że dziś partia faszystowska stała się synonimem społeczeństwa. Należą do niej wszyscy którzy jakąkolwiek rolę w życiu społecznym chcą odgrywać. Muszą więc należeć i artyści. Dla porządku zaszeregowano ich do osobnej hierarchicznej drabinki. Pierwszy jej szczebel to syndykaty prowincjonalne, łączące się w Konfederacji Artystów, podległej

Ministerstwu Korporacyj, które znowu słucha dyrektyw najwyższej władzy o charakterze doradczym, a nie administracyjnym: Rady Narodowej Korporacyj. Partia gra w stosunku do artysty, a w naszym wypadku do muzyka jak najszerzej pojętą rolę mecenasa. Dba o jego zasoby materialne, o wydawnictwo partytur, o urządzanie koncertów, propagandę dzieł komponowanych i t. d. i t. d. Wzamian żąda niewiele: formalnej przynależności do reżimu i noszenie w butonierce odznaki faszystowskiej. To chyba wszystko... A jednak, przyjdzie nam zastanowić się niżej, czy i te wymogi nie są zbyt duże; chodzi o artystów.

Trzeba przyznać na korzyść faszyzmowi, a raczej samemu Mussoliniemu, że nie usiłuje on wywierać żadnej presji w dziedzinie zagadnień estetycznych. Chce tylko sztuki, która by swą wielkością dała świadectwo epoce, lecz wszystko mu jedno, jak się będzie dziś nazywała i jaki będzie jej program. Kwestie owe pozostawia artystom. Dlatego we Włoszech nie ma, dzięki Bogu, żadnych problemów „muzyki narodowej" czy „faszystowskiej", ani też walk z awangardą.

Nie chciałbym tu pominąć milczeniem rozkrzyczanej po Europie przez antyfaszystów sprawy Toscaniniego, będącej — ich zdaniem — dowodem tyranii reżimu w dziedzinie sztuki. Opowiadał mi o niej Alfred Casella, typ par excellence europejskiego artysty, kttóry — jestem przekonany — nie mówiłby raczej nic, gdyby w aferze wielkiego dyrygenta tkwiły jakieś kompromitujące elementy. Oto, jak się ona przedstawia:

Toscanini jeszcze za czasu swego pobytu w kraju znany był jako antyfaszysta, wszyscy o tym wiedzieli. Nie chciał dyrygować hymnem Giovinezza, więc nie dyrygował — nikt go nie zmuszał. Pewnego razu jednak miał prowadzić oficjalny koncert, na którym zapowiedzieli swą obecność dwaj ministrowie. Bez hymnu nie mogło się obyć. Organizatorzy do ostatniej chwili prosili Toscaniniego, aby zrobił wyjątek i raz dyrygował Giovinezzą. Uparł się, że nie. Zakrawało na skandal. Wtedy rząd tak daleko posunął swą ustępliwość, iż ministrowie wymówiwszy się pilną konferencją nie przyszli. Ale po skończonym koncercie i zwykłych aplauzach, kiedy dyrygent wychodził na ulicę, rzuciło się nań paru wyrostków i spoliczkowało go. Oczywiście były to jakieś łobuzy, działające na własną rękę. Czyn ich spotkał się z ogólnym potępieniem. Toscanini jednak obra-

żony śmiertelnie, wyjechał za granicę i klnie odtąd podwójnie na faszyzm, nie chcąc wracać. A mógłby! — Duce uważa go mimo wszystko za tak wielkiego artystę, że teraz, zupełnie ostatnio, kiedy dyrygent zażądał na festival do Austrii trzech solistów zakontraktowanych w Italii — polecił osobiście rozwiązać kontrakty, aby mogli zadość uczynić fantazji nieubłaganego przeciwnika faszyzmu — Toscaniniego.

Przejdźmy teraz do współczesnych włoskich kompozytorów. Podzielić by ich można na dwie generacje: starszą, do której należą Casella, Pizzetti, Malipiero i młodszą z nazwiskami: Dallapiccola, Petrassi, Salviucci (zmarły niedawno w 29 roku życia), Nielsen i Nino Rota na czele. Twórczość tych kompozytorów możnaby ogólnie nazwać antyromantyczną. Kanony jej to, w nawiązaniu do klasyków — rygoryzm formalny i dalej: politonalizm, polifoniczność oraz linearność bez zaniedbania wszakże roli harmonii. Rzeczą charakterystyczną dla Italii jest brak wpływów schönbergowskiego atonalizmu. I o tej sprawie rozmawiałem z Casellą.

— Widzi Pan — powiedział mi — można rozumieć, podziwiać Schönberga, ale nie zachwycać się nim. To wspaniała, lecz jakże sucha matematyka. Czuje się, że ten człowiek i jego uczniowie tworzyli, nie licząc na słuchaczy. A jednak... liczyć na nich trzeba. Piękno dzieła wiąże się nierozłącznie z jego korespondywnością, ze zdolnością dotarcia do wrażliwości odbiorcy. Tak długo, jak długo ludzie nie powiedzą o dziele sztuki, że jest piękne — nie ma ono, z ludzkiego punktu widzenia, charakteru dzieła sztuki. Geniusze twórczy są przeważnie tymi nieszczęśliwcami, którzy wyprzedzają swoją epokę, czasami o wiek, a czasami o więcej... Wtedy jednak kiedy tworzą liczą na popularność u odbiorców, którzy się będą rodzili po ich śmierci. I dopinają swego. Na tym polega geniusz. Zawieszony w abstrakcji atonalizm wyłącza ze swych obliczeń człowieka. My, Włosi, jesteśmy zbyt głęboko ludźmi, dlatego atonalistami nie możemy być. Naturalnie nie znaczy to, abyśmy mieli gonić za popularnością Mascagnich czy Kiepurów. Naszą dewizą są słowa z listu Mozarta do ojca: „Nie myślę zupełnie starać się o uznanie osłów i ignorantów. Tym niemniej jednak usiłuję w mojej sztuce być możliwie jak najjaśniejszym i zrozumiałym dla wszystkich".

Muzycy polscy, którzy byli na tegorocznym festivalu w We-

necji, mogli stwierdzić, że poziom kompozycji włoskiej jest nagół wysoki. Ale tylko o poziomie mówić można. Wielkich talentów w Italii i to we wszystkich dziedzinach sztuki — brak. Dużo myślałem na ten temat, aż wreszcie doszedłem do wniosku, że jednak winę za to ponosi, mimo całą dobrą wolę, faszyzm. Ze wszystkich ustrojów totalnych, faszyzm niewątpliwie najliberalniej traktuje artystów, ograniczając swoje wymagania do formalnego zaszeregowania ich w ramy partii. Jednak pamiętać musimy, że geniusz z natury swej jest istotą aspołeczną, jest tym dziwakiem, którego zaszeregować nigdzie nie można. Dla geniusza mały zielony znaczek w butonierce może być psychiczną obrożą nieznośniejszą od tej obróżki z bajki, której przyjęcia odmówił wilk mimo wszystkie pokusy statecznego życia, zachwalane mu przez psa. Faszyzm daje artystom świetne warunki egzystencji, lepsze niż w jakimkolwiek innym kraju Europy. Daje, lecz i zmusza do przyjęcia ich! Geniusz zaś nawet takiego przymusu nie znosi, a często pokonywanie trudności życiowych jest dlań jednym z niezbędnych impulsów twórczych, którego mu odbierać nie wolno. W Italii tymczasem istnieją jedynie dwie ewentualności: albo zupełny dobrobyt w ramach partii albo wykluczenie poza nawias społeczeństwa. Myślę czasami, że kto wie, czy gdzieś na pograniczu znormalizowanego, kwitnącego społeczeństwa Italii, nie wegetują w atmosferze niezrozumienia i pogardy genialne, marnujące się talenty, które dawałyby Włochom wielką sztukę, gdyby artystom tamtejszym... było gorzej. Organizacja sztuki włoskiej dopiero wtedy zbliży się do ideału, kiedy potrafi wybić w ramach ustroju jakąś chociażby pozorną furtkę ucieczki dla genialnych indywidualistów, ucieczki od zaszeregowania, przymusowego dobrobytu, powszechnego zdrowia i normalności.

Pewien subtelny włoski myśliciel i esteta przedstawił mi tę sprawę z innego punktu widzenia.

— Sztuka — mówił — reaguje bardzo powolnie na wstrząsy społeczne. Formalna zmiana ustroju społecznego jest zaledwie przygotowaniem do długotrwałego procesu duchowego, który kiedyś stanie się odpowiednikiem nowego ustroju. Niech Pan pomyśli, że wielka rewolucja francuska znalazła oddźwięk w sztuce dopiero w impresjonizmie. Tak jak sankiuloci burzyli Bastylię, burzył zwycięski kolor pseudoklasyczne formuły malarstwa, a barwa dźwiękowa tradycyjną harmonię muzyczną,

lecz ile lat później!... Podobnie będzie z faszyzmem. Dopiero, kiedy ustrój ten przeniknie w psychikę narodu i stanie się dla przyszłych pokoleń czymś tak normalnym, jak dla nas była demokracja, dopiero wtedy zrodzi się nowa wrażliwość artystyczna, nowa estetyka i nowa wielka twórczość, którą będzie można nazwać „sztuką epoki faszyzmu".

Może i ma rację... — Czekajmy więc!

Feliks Kętski.

ANTONI RUTKOWSKI.

Zapomniany kompozytor polski.

W epoce pomoniuszkowskiej na horyzoncie sztuki polskiej pojawił się szereg wybitnych kompozytorów, jak: Aleksander Zarzycki, Henryk Wieniawski, Władysław Żeleński i młodszych od nich: Juliusz Zarębski i Zygmunt Noskowski. Z ich twórczością łączy się twórczość kilku bardzo utalentowanych kompozytorów z młodszej generacji (Paderewski, Pankiewicz i inni). Jednym z nich był — mało dzisiaj znany — Antoni Rutkowski, którego zbyt krótka, bo dziesięcioletnia zaledwie działalność kompozytorska, przypadająca na lata 1876 — 1886, nie pozwoliła na pełny rozwój jego talentu. Mimo to jednak pozostawił on po sobie wiele wartościowych utworów, zwłaszcza z zakresu muzyki kameralnej.

Jest to charakterystyczne, że w ostatnim dwudziestopięcioleciu napisane, nie tylko ogólne, większe leksykony polskie, lecz i dzieła o specjalnym charakterze, traktujące historię muzyki polskiej, pominęły Rutkowskiego i jego twórczość. Tym dziwniejszym się to wydaje, że uwzględnione natomiast zostały nazwiska tych kompozytorów, którzy poza swą przeciętnością i niezaradnym dyletantyzmem nic nie wnieśli do sztuki polskiej (np. Emanuel Kania). Nawiasem mówiąc, smutny ten objaw w naszym piśmiennictwie muzycznym nie jest odosobnionym faktem.

Powracając do Antoniego Rutkowskiego, pragnę wydobyć go z niepamięci i choć w krótkości omówić życie i twórczość tego niesłusznie zapomnianego kompozytora, który przy dłuższym życiu i sprzyjających warunkach życiowych byłby ziścił pokładane w nim nadzieje; podstawą zaś do tego twierdzenia są jego w spuściźnie nam zostawione dzieła, nacechowane prawdziwym talentem artysty.

Antoni Wincenty Rutkowski urodził się dnia 21 stycznia 1859 r., w Warszawie przy ul. Długiej nr. 51. Był on synem Jana, skromnego oficjalisty na posadzie rządowej i Julii z Krygierów. Otrzymawszy wykształcenie szkoły elementarnej niemiecko - katolickiej przy kościele św. Ducha, dzisięcioletni chłopiec przyjęty został w poczet uczniów stypendystów Warszawskiego Instytutu Muzyczngo.

Warto na tym miejscu przytoczyć w całości list, znajdujący się w aktach archiwalnych Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Treść powyższego jest następująca:

19 październik 69.

Szanowny Dyrektorze!

Oddawca niniejszego dla którego miłośnicy muzyki złożyli się na roczne stypendium (r. 50) w Konserwatorium Muzycznem Warszawskiem, jest 10-letni chłopczyna, ale grający już Szopenows... (nieczytelne).

Rozumie się, nie ma on żadnej szkoły, ale zato posiada dar Boży, to jest talent; Chciej więc Szanowny Dyrektorze przyjąć go w poczet swoich uczniów stypendystów i zarazem wskazać mi, co mam zrobić z pieniędzmi, które na moje ręce złożono.

Łącząc wyrazy poważania
zostaję z uszanowaniem

(podpis nieczytelny).

Postępy w muzyce czynił Rutkowski szybkie, czego dowodem były słowa Moniuszki, który — jako jego nauczyciel harmonii — niejednokrotnie mawiał: „to mój najlepszy harmonista". Niepospolite przymioty chłopca zwróciły uwagę zarówno nauczycieli ówczesnego Instytutu muzycznego, jak i kolegów. Wśród tych ostatnich znalazł się młodziutki Ignacy Jan Paderewski.

„Wątły on był, chorowity — pisał Paderewski o Rutkowskim [1]) — lecz zdolny niezwykle, pilny nad siły, a dojrzałością umysłu i czystością serca wyróżniał się bardzo od swych rówieśników.

Przylgnąłem do niego odrazu i zaprzyjaźniliśmy się. Patrzałem na to biedne życie zbliska, bywałem, że się tak wysłowię, świadkiem chłopięcych marzeń i zawodów i nieraz ze zdumieniem zadawałem sobie pytanie: skąd się bierze tyle zapału, tyle pragnień wyższych, tyle artystycznych porywów w zbiedzonym, czternastoletnim chłopaku, który często po całych nocach kopiował nuty, by ubogiej a licznej rodzinie przyjść z pomocą?... W miarę jakeśmy rośli i dojrzewali coraz bardziej uczyłem się cenić talent artysty i serce człowieka, coraz bardziej zacieśniał się węzeł serdecznej przyjaźni naszej, która, jak większość pięknych rzeczy na świecie, powstała szybko by prztrwać długo".

Miara zaufania i wiara w talent Rutkowskiego na terenie Instytutu była dla niego bodźcem do dalszej pracy i zwalczania trudności. Następca serdecznie opłakiwanego Stanisława Moniuszki, zmarłego w r. 1872, Włady-

---

[1]) „Antoni Rutkowski (wspomnienie pośmiertne)" Echo Muz. i Teatr., nr. 168, z dn. 18 grudnia 1886 r.

sław Żeleński — jako profesor wyższej teorii i kompozycji — również pokładał wielkie nadzieje w swym utalentowanym uczniu. Po gruntownym uzupełnieniu i opanowaniu nauk wstępnych i poprzedzających kontrapunkt, Rutkowski w dalszym ciągu ze swą drobiazgową sumiennością i systematycznością studiował — przeważnie im się poświęcając — formy kontrapunktyczne. Wynikiem tej pracy była opinia Żeleńskiego, głosząca o nim jako o najlepszym kontrapunkciście.

Jednocześnie z naukami teoretycznymi młody artysta uczył się gry fortepianowej pod kierunkiem prof. Juliusza Janothy. I tu, dzięki swej pracy, wytrwałości i umiłowaniu sztuki, zaskarbił sobie życzliwość nauczyciela, który widząc zapał i uzdolnienie ucznia, zwrócił nań uwagę, kładąc nacisk w nauce nie tylko na szczegóły technicznego wykonania, ale i na styl danego dzieła i jego wewnętrzne wartości.

Tym ściśle określonym szlakiem płynęło chłopcu życie w Warszawie. Nadszedł wreszcie rok 1876, a z nim ostateczny termin ukończenia Instytutu muzycznego. W krótkim czasie po ukończeniu nauk, Rutkowski powołany został przez Instytut muzyczny w Warszawie na stanowisko nauczyciela fortepianu (klasy niższej i średniej). I na tej placówce pozostał do śmierci, t. j. do dnia 14 grudnia 1886 r.

W ciągu dziesięciu lat pedagogicznej swej pracy, wkładając w obowiązek nauczania nadzwyczajną pilność, sumienność i skrupulatność, oraz oddając się całkowicie uczniom, otaczany był ogólną sympatią i szacunkiem. W ten sposób pojęte i wykonywane obowiązki — być może — nadmiernie zaciążyły na Rutkowskim, którego wątły organizm nie mógł sprostać dynamice jego pracy.

Jako widoma oznaka pracy pedagogicznej Rutkowskiego pozostała „Szkoła techniki fortepianowej", opracowana wspólnie z Aleksandrem Różyckim. Szkoła ta, składająca się z dwóch części, przedstawia mnóstwo wzorów i ćwiczeń w zakresie techniki, i choć dziś już przestarzała, jednak w wykształceniu minionych pokoleń odegrała niewątpliwie wybitną rolę.

Poza tym zajęciami ani na chwilę nie przestawał Rutkowski zajmować się pracą kompozytorską. Już w niedługim czasie po ukończeniu studiów w Instytucie muzycznym, napisał Trio w czterech częściach na fortepian, skrzypce i wiolonczelę; następnie skomponował kwartet smyczkowy, oraz szereg utworów na fortepian, z których Etiuda F-dur nr. 2 i Kartka z albumu (drukowana w Echu muz.) zasługują na wyróżnienie.

Młody kompozytor doskonale zdawał sobie sprawę, że jakkolwiek wykształcenie muzyczne w zakresie kompozycji, które odebrał w Instytucie, dało mu pewne podstawy, było jednak nie wystarczające. Dla wyrobienia się całkowicie na większą skalę brakowało mu przede wszystkim wszechstronnego, metodycznie fachowego wykształcenia. Toteż jedynym jego pragnieniem było dalsze doskonalenie się w sztuce i zdobycie możności czerpania coraz głębszych, bogatszych źródeł wiedzy.

Nadeszła wreszcie okazja do urzeczywistnienia marzeń Rutkowskiego. Wydarzeniem pierwszorzędnego znaczenia w świecie artystycznym Warszawy był koncert Zygmunta Noskowskiego, który odbył się w listopa-

dzie 1880 r. W tym mniej więcej czasie, Noskowski, uczeń Fryderyka Kiela, znanego pedagoga berlińskiego, zrzekł się stanowiska dyrektora towarzystwa śpiewaczego „Bodan" w Konstancji, aby w r. 1881 objąć kierownictwo artystyczne w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym.

Jako kompozytor i teoretyk o wielkiej wiedzy muzycznej cieszył się on już wówczas dobrą a zasłużoną opinią u muzyków warszawskich. Dla Rutkowskiego stało się to punktem wyjścia do dalszych studiów. Ucieszony, skorzystał z osiedlenia się Noskowskiego w Warszawie, i pod kierunkiem jego oddał się nauce kompozycji, która trwała przeszło dwa lata.

Zupełne opanowanie techniki kompozytorskiej pozwoliło Rutkowskiemu wystąpić z szeregiem utworów posiadających już widoczną cechę dojrzałości. Zarówno utwory kameralne (np. sonata na fortepian i skrzypce, lub wariacje na kwartet smyczkowy), jak i dzieła fortepianowe i wokalne, powstałe w czasie i po studiach u Noskowskiego, przedstawiają obok wyrazistych tematów nieustającą dążność do wyszukiwania efektów harmonicznych i kolorystycznych, umiejętność wywoływania nastroju a przede wszystkim jasną i przejrzystą formę.

Wspomniana sonata na fortepian i skrzypce, złożona z czterech części, stanowi całość dobrze pomyślaną. Pierwsza jej część zaznacza się śmiałą i bogatą harmonią, przeważnie dysonansową, co na ową epokę było do pewnego stopnia nowatorstwem. W stosunku do andante sonaty odczuwa się pewne zahamowanie inwencji Rutkowskiego, zbyt żywe bowiem reminiscencje Wagnera (scena usypiania Brunhildy w „Walkirii") skrępowały wyobraźnię twórczą kompozytora. Za to dwie ostatnie części, t. j. intermezzo i finał, odznaczają się oryginalnością oraz zaletami dobrej faktury kompozytorskiej.

O wariacjach na kwartet smyczkowy pisał J. Kleczyński w „Echu Muz." (z dn. 1 marca 1882 r., nr. 5, str. 36):

„Na wieczorze środowym Tow. Muz. w dniu 15 lutego, wykonano wariacje na kwartet smyczkowy, napisane na temat własny przez p. A. Rutkowskiego. Kompozycja to poważnego zakresu i na uwagę zasługuje. Temat rozpoczynający się przez skrzypce pierwsze i altówkę unisono (w tonie C) bardzo jest szlachetny i przejmujący. Oczywiście temat szczęśliwy, to pierwszy warunek dobrych wariacyj. Jakoż z liczby 10 wariacyj (grano z nich 7 czy 8) niema ani jednej, któraby tak pomysłem, jak i przeprowadzeniem nie odznaczała się. Forma kanoniczna wariacyj 2 i 3 wielce jest zajmująca. Czwarta w tonie C-dur odznacza się szlachetną śpiewnością. Siódma w tempie poloneza, lubo wpada w bardziej znany charakter, dobrze i interesująco odskakuje od innych. Wariacja 9 Lento jest prześliczna i dużo ma uczucia. Finał dobry".

Do tego samego typu należą wariacje C-dur na fortepian, składające się z tematu o subtelnym rysunku melodycznym, szesnastu wariacyj, odznaczających się bogactwem fantazji w ich opracowaniu i cody.

Pierwiastek nastrojowy znamionuje fortepianowe kompozycje Rutkowskiego. Niektóre z nich są jakby programowymi poematami, jak np. „Chant

du soir'" i „Murmure du ruisseau", opus 9, które kompozytor poświęcił swej żonie [2]).

Do najlepszych jednak utworów Rutkowskiego niewątpliwie należy natchnione dzieło, napisane na krótko przed śmiercią kompozytora. Są to wariacje cis-moll na fortepian. „Słyszałem je kilkakrotnie — pisał I. J. Paderewski — niedługo nawet przed zgonem grał mi je autor, i nie zapomnę nigdy wrażenia, jakie one na mnie sprawiły. Temat prosty, śliczny, opracowanie głębokie, barwne, bogate, układ fortepianowy zręczny, wygodny, całość owiana tchnieniem jakiejś smętnej poezji... Małe to arcydzieło! Niestety. Była to już ostatnia, praca dokonana niemal na łożu cierpień, ostatni wysiłek młodzieńczego ducha, ostatnie pożegnanie ukochanej sztuki..."

Osobną kartę w twórczości Rutkowskiego zajmują jego pieśni solowe i chóralne. Nie napisał ich wiele; z tych zaś jedne więcej, drugie mniej są natchnione, większość jednakże przemawia siłą pomysłów szczerych i pięknych. Udatnym bardzo utworem w zakresie muzyki chóralnej jest „Letni wieczór" A-dur, odznaczony w r. 1885 trzecią nagrodą Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Do tej kategorii zaliczyć trzeba pieśni „Mój kwiatku" i Pieśń zimowa". Pieśń „Drapieżne ptaszę" As-dur, słowa W. L. Anczyca, na jeden głos z tow. fortepianu, bardzo w swoim czasie rozpowszechniona, zasługuje również na wyróżnienie.

Twórczość Antoniego Rutkowskiego stanowi dziesięcioletni okres pracy kompozytorskiej, pracy cichej i sumiennej, dążącej stale i wytrwale do doskonałośc artystycznej, pracy nacechowanej szczerą miłością dla sztuki rodzimej.

SPRAWOZDANIA

Waleria Pałczyńska: Gerolamo Frescobaldi, organista (1583—1643), Łódź 1937, str. 100.

Kto zna bardzo wartościową monografię włoską L. Rongi o G. Frescobaldim (Torino 1930), ten nie bez pewnego zainteresowania przeczyta także pracę W. Pałczyńskiej, poświęconą temu największemu organiście i organowemu kompozytorowi Włoch.

Pracę swą rozpoczęła autorka od rozdziału poświęconego włoskiej muzyce organowej przed Frescobaldim, w którym dała krótki zarys historyczny rozwoju form muzyki organowej od początku XVI wieku, zgodny ze znanymi skąd inąd poglądami w nauce. Z kolei w następnym rozdziale przedstawiła autorka życie G. Frescobaldiego, w dalszych zajęła się omówieniem twórczości jego według kolejności ukazywania się jego poszczególnych dzieł (z zupełnym jednak pominięciem jego muzyki poza organowej). Krótkie ogólnikowe „zakończenie" oraz „Spis dzieł" G. Frescobaldiego kończą pracę autorki.

---

[2]) W r. 1884 Rutkowski ożenił się z Zofią Hlebowiczówną.

Praca autorki sprawia pierwsze wrażenie naogół korzystne, zwłaszcza pod względem dość rzeczowego traktowania przedmiotu, popartego wcale licznymi analizami poszczególnych dzieł, mniej lub więcej dokładnymi oraz sporą liczbą przykładów nutowych.

Zwracają uwagę tylko niektóre usterki, jeśli chodzi o naukową stronę poglądów w pracy, jak m. in. nieścisłe twierdzenie autorki (str. 45), że „kancona opiera się na symetrycznej budowie fugi", gdyż conajwyżej w tych czasach mogła mieć ona m in. tylko formę fugata. Na str. 43, zam.: „W drugiej części (28—54 taktu sc. ricescaru IV z 1615 r.) temat zmieniony chromatycznie, występuje... „ma być chyba tak: „W drugiej części (28—54 taktu) występuje tetrachordowy kontrtemat chromatyczny, temat dawny zaś występuje..." (por. Ronga, str. 79). Przykł. nutowy nr. 25 nie jest bynajmniej przykładem „delikatnych zmian rytmicznych" lecz tylko pisowni ekspresyjnego legata, przy czym brak w trzecim takcie oryginalnych łuków (por. Ronga, str. 104).

Znacznie gorzej zaś przedstawia się sprawa używanej terminologii i stylu autorki.

W sposób dziwny posługuje się stale autorka w miejsce przyjętego w języku polskim słowa: ricercar — jego włoską formą „ricercare" lub nawet błędnie sc. w l. poj. „ricercari" (por. str. 42, 43) i to w rodzaju żeńskim, gdy przecież w języku włoskim słowo to posiada rodzaj męski. Nie znana jest też ani w j. polskim ani włoskim forma „capriccie" w l. mn. (str. 57, 97). Pewna jednolitość w pisowni tytułów rozdziałów, tj. albo w terminologii włoskiej oryginalnej albo w tłumaczeniu polskim, byłaby również bardzo pożądana.

W jednej z recenzyj o książce Pałczyńskiej można było czytać pochwały na temat świetnego „gallijskiego" stylu („lekkości") autorki. Trudno o większe nieporozumienie, jak może zaświadczyć choćby kilka dowolnych „próbek" z tego zakresu (bo zbyt wielką liczbę przykładów możnaby przytoczyć), rojących się wprost od kardynalnych błędów stylistyczno-gramatycznych. Na str. 37 czytamy np.: „Frescobaldi w fantazjach tkwi jeszcze formalnie i technicznie głęboko w tradycji pozostawioną (!) mu przez szkołę wenecką", lub str. 86: „Przerywa nastrój religijny kompozytor dwoma capricciami, umieszczone (!) na końcu zbioru", lub na str. 55: „...chciaż ulubioną formę pawanę (!)... Frescobaldi nie uprawia" i wiele tp. (m. in. str. 37, 49, 51, 69, 75 itd).

Wadliwa interpunkcja wzgl. nieprzestrzeganie jej ciążą również bardzo na stylu autorki i powodują trudności w zrozumieniu tekstu, np. str. 59: „Już sama nazwa capriccia wskazuje na wielką swobodę formalną i wyzwolenie się spod wpływu scholastycznego doktrynerstwa, capriccio jest dalszym rozwojem formy fantazji i ricercar, na nich też Frescobaldi próbował swe siły(!), między tymi formami a capricciami mamy jednak pierwszą księgę tokkat, gdzie Frescobaldi zyskał na doświadczeniu operowania nowymi środkami technicznymi i formalnymi". (Por. nadto m. in. str. 25 u dołu, 84, 87 itp).

Odnośnie do korekty jest ona tak niedbała, że może być chyba jej

wzorem „klasycznym". Ograniczymy się do sprostowania tylko niektórych najważniejszych błędów: w przykł. nut. nr. 4 t. 5. brak w tenorze całej nuty d_1; w przykł. nut. nr. 9. w tenorze brak kropek przy nutach; str. 35, 5 w. od góry zam. „W drugiej fantazji..." ma być „W drugiej części tej fantazji..." (sc. 7-mej); str. 44,4 w. od dołu zam.: „W pierwszych 50 taktach..." ma być „W pierwszych 15 taktach..."; str. 88, 13 w. od dołu, zam.: „Inne trzy per l'elevazione" ma być: „Inne dwie..."; str. 95, w 19 od dołu wykreślić i ma być: Jedyny egzemplarz w Bolognii, w Biblioteca..."; w. 11 od dołu zam. „2 serie" ma być: „2 arie" itd.

Na koniec trzeba jeszcze *najważniejszą* rzecz poruszyć, tj. kwestję *samodzielności* autorki w opracowaniu przedmiotu w stosunku do znanej literatury naukowej o Frescobaldim. Praca sprawia wrażenie naukowego studium, opartego — jakby wynikało z podanej bibliografii — na przestudiowaniu obszerniejszej literatury. Z cytowanych jednak w bibliografii 20 książek tylko jedna szczególnie, a to wspomniana już monografia Rongi była głównym źródłem wiedzy autorki. Coprawda autorka we wstępie bynajmniej *nie wspomina*, jakoby świadomie opierała się na książce Rongi, a w toku pracy tylko... mimochodem wspomina o niej: raz powołując się na termin techniczny użyty przez Rongę (str. 36), drugim razem zapowiadając bardzo ogólnikowo i wymijająco — nb. tylko w rozdz. zatytułowanym „Ricercari (1615)": „Przy analizie będziemy trzymali się klasyfikacji, jaką stosowali Seiffert i Ronga" (str. 41), poza tym zresztą nie cytuje już wogóle Rongi. Tymczasem nie chodzi tu tylko o „klasyfikację", lecz o stosunek treściowy.

Identyczny układ treści w obu książkach, poza rozdziałami u Rongi, poświęconymi twórczości pozaorganowej Frescobaldiego, już wskazuje na ścisły związek między nimi. Ronga jednak w znacznie silniejszym stopniu „inspirował" pracę autorki. Pomijając słabsze reminiscencje w rozdziale początkowym i w „Zakończeniu", spotykamy się poza tym we *wszystkich* innych rozdziałach u autorki *z dosłownym — ew. ze skrótami lub opuszczeniami mniej ważnych miejsc — przejmowaniem treści z książki Rongi, bez przyjętego w takich wypadkach zwyczaju wskazywania na to, że posługuje się cytatami.*

I tak już przedstawienie życiorysu G. Frescobaldiego jest identyczne z takimże u Rongi (por. str. 24-25 i 27 u autorki, odpowiadające stronom 38—46 i 69—71 u Rongi) i tylko szczegóły (znane oczywiście skąd inąd) dotyczące rodowodu rodziny Frescobaldiego, kompletnej liczby członków Kongregacji i Akademii Santa Cecilia oraz budowy organów w Brescii nie są zawarte w monografii Rongi.

Następne rozdziały, podające *analizę* poszczególnych utworów Frescobaldiego, w sposób jeszcze bardziej niewolniczy i *widoczny* „przerabiają" odpowiednie ustępy z pracy Rongi. Poprostu książka autorki rozwija się równolegle, oczywiście z odpowiednimi i umiejętnymi „obcinaniami", z przedstawieniem rzeczy w książce włoskiego autora. Przykłady tego można znaleźć na każdej stronie *odnośnych* rozdziałów książki polskiej, dlatego też dla poparcia naszych wywodów poprzestaniemy tylko na kilku do-

wolnie dla tego celu wybranych cytatach (i to, poza pierwszym, niekompletnych), zestawionych porównawczo z odpowiednimi miejscami w pracy Rongi.

Np.: *Pałczyńska*, str. 34:

Druga i trzecia fantazja mają podobną budowę co pierwsza, są podzielone na trzy części, o temacie przekształconym rytmicznie i melodyjnie.

Zmiany rytmiczne i melodyjne tematu stają się teraz zasadniczym elementem w budowie fantazji. Ilość soggetti trzyma się w kilku następnych fantazjach, jak w trzech pierwszych fantazjach dzieląc równocześnie całą kompozycję na trzy części, oddzielone wyraźnymi kadencjami i zmianami taktu. Ilość tematów w tych kompozycjach jest właściwie iluzoryczna ze względu na to, że w rzeczywistości wychodzą wszystkie z jednego zasadniczego tematu, i zależnie od wyobraźni kompozytora, nabierają kontrastu dramatycznego, wobec tego nie należy je(!) uważać wyłącznie za element techniczny, ponieważ równocześnie nadają utworom nowy styl instrumentalny.

Ronga, str. 54—55:

La seconde e la terza (sc. fantasia) hanno la struttura assai simile alla prima per la fonfamentale tripartizione dell'insieme e presentano il quadro delle trasformazioni ritmiche e melodiche del tema...

L'elemento fondamentale, dunque, nell'intime organismo della fantasia è l'incessante medificazione del tema nei suoi aspetti melodici e ritmici...

All'infuori del numero del soggetti, le altre fantasie sono formalisticamente affini allo schema delle tre prime: ogni fondamentale trasformazione tematica è attuata nelle diverse sezioni del pezzo, ben distinte l'una dall'altra mediante esplicite cadenze e mutamenti di misura...: all'analisi questa molteplicità dei temi risulta illusoria. In realtà, la forte impronta della composizione è data quasi sempre da un tema principale dal quale si staccano, nello stesso alone espressivo, gli altri frammenti. Se esiste un principio di opposizione nell'uso dei diversi motivi, l'ispirazione del musicista producendo un contrasto drammatico, un arricchimento di scorci e di luci, non si restringerebbe soltanto all'uso di un elemento tecnico, ma imprimerebbe un nuovo carattere allo stile strumentale e segnerebbe l'inizie della moderna dialettica tematica.

Nadto: *Pałczyńska*, str. 49—50 od słów:

„Dwanaście tokkat Gerolamo Frescobaldiego da się porównać do fresków Rafaela, są one syntezą materiału tematycznego i ducha twórczego kompozytora..." do słów: „Niezmierna słodycz i delikatność melodii nadaje całej kompozycji lekkość i zwiewność". — por. *Ronga*, str. 98 od:

„Dodici toccate, dodici grandi affreschi in cui l'unità non è esteriormente data da un visibile trama, dall'elaborazione cioè di una materia tematica, ma dalle spiritoche, creando, narra di sè in un trasporte immediato..." do:

„Inesprimibili alternative di dolcezza e di decisione si scorgono in quel succedersi di disegni ora delicatemente avvolti di melodia, era irrigiditi in ritmi meno dispersi:...".

Pałczyńska, str. 63—64, od:

„Capriccio rozpoczyna się hexahordem(!) naturalnym, po czterech taktach w niższej kwarcie przyłącza (się) hexahord (!) durowy..." — do:

„...hexahord (!) powraca w dużych wartościach rytmicznych, dając możność wykonawcy wykazania siły" — por. *Ronga*, str. 147—148, — od:

„Il capriccie comincia con l'enunciazione dell'esacordo naturale, dopo quatro battuta, alla quarta inferiora, s'aggiunge l'esacordo durum..." — do:

„L'esacordo ritorna nei grandi valori per dar possibilità all'organista di mostrar la sua ferza;".

Pałczyńska, str. 69, — od:

„W życiu wielkich artystów nadchodzi z czasem moment, kiedy ich dzieła twórcze nabierają przejrzystość niemal że niematerialną..." — do:

„...Frescobaldi z całą świadomością, znawstwem techniki i elementów formalnych wyraża w nich poruszenia swej duszy kontemplacyjnej, nie zatracając przy tym cech improwizacyjnych." — por. *Ronga*, str. 161 — od:

„Nella vita degli artisti grandissimi giunge un momento in cui l'opera di creazione piu intensa acoquista una trasparenza immateriale:..." — do:

„...plasticità musicale vuol significare in una suprema armonia di forma la duttile e sostanziosa, alacre e mobilissima capacità di trasfigurazione che un grande spirito compie in una concretezza formatasi nella contemplazione del piu immediato modulare dell'anima... Questa mobilità,... alcuni l'hanno ancora scambiata per effetto o compiacenza d'improvisazione".

Pałczyńska, str. 78—79, — od:

„Bogactwo ruchu i zmian w rozwoju kancon, cudowne zmiany i stretta posiadają niezwykłą miękkość,..." — do:

„U kolorystów niemieckich spotykamy technikę tę ujętą metodycznie i surowo, ale bez iskry genialności, ich metody i zasady zostawił nam Scheidt objaśnione w Tabulatura nova". — por. *Ronga*, str. 192—193, — od:

„La ricchissima mobilità degli sviluppi, la mirabile varietà degli stretti, possegone una morbidezza..." — do:

„Si sa infatti che cos'eran le coloriture degli organisti tedeschi: formule fisse applicate con rigore di metodo in determinati momenti e consegnate senza genialità di maestro in allievo, mediante convenzioni grafiche nelle intavolature d'organo, che lo Scheidt doveva spazzar via proponendo o sostituendo i nuovi ideali d'arte dichiarati nella sua Tabulatura nova".

Ta właściwa autorce metoda pracy obejmuje również pomieszczone u Rongi cytaty z obcych książek i w istocie tylko dwa, na str. 78: z Ambrosa i na str. 83: z Raugela nie są zawarte u Rongi. Dodajmy też, że *wszystkie przykłady nutowe* w liczbie 48, za wyjątkiem nr. 44 są identyczne z podanymi przez Rongę, co dowodzi, że autorka nie przeprowadziła samodzielnie nawet analizy utworów Frescobaldiego, gdyż w przeciwnym razie zwróciłaby uwagę i na inne ciekawe szczegóły w jego utworach.

W widoczny sposób myślą autorki było sprawić jak najbardziej przekonywujące wrażenie, że praca jej jest całkowicie samodzielna, toteż uchyliła się zupełnie od wskazania, jakie części swej pracy przejęła bądź in extenso bądź w wyjątkach z monografii Rongi.

Cytowane przykłady i podane uwagi niewątpliwie wystarczająco i jasno mówią, jakim mianem należy określić pracę autorki. Podobne zjawiska nie należą jednak — zdaje się — w Polsce, zwłaszcza obecnie, do rzadkości... (np. w literaturze i publicystyce).

W „Przedmowie" wspomniała autorka o studiach — w związku ze swą pracą — w bibliotece Santa Cecilia w Rzymie. Napisanie jednak takiej pracy w rzeczywistości nie wymagało wcale pobytu we Włoszech, a posiadając książkę Rongi można ją było napisać w każdym miejscu, nawet... na biegunie północnym.

Piękny i szlachetny był zamiar autorki, by zapoznać naszych organistów „z pięknem ukrytym twórczości największego organisty Włoch...". Czyżby cel uświęcał środki?

Dr. J. J. Dunicz.

Z ŻYCIA MUZYCZNEGO W PARYŻU.

Największe nasilenie imprez artystycznych z okazji międzynarodowej wystawy ożywiło martwy zazwyczaj letni sezon paryski. Wszystko co było najlepszego w produkcji artystycznej krajów biorących udział w wystawie, zjechało do Paryża w okresie od maja do października b. r. by wziąść udział w „wyścigu" propagandy artystyczno-kulturalnej poszczególnych narodów. Miał więc o czym wydawać swą opinię świat paryski, począwszy od drobnych koncertów na terenie wystawy aż do ogromnych festiwali muzycznych i galowych przedstawień operowych.

Prawdopodobnie to nasycenie się imprezami artystycznymi — wszelkiego rodzaju i gatunku — odbiło się na obecnym, normalnym sezonie muzycznym, kóry jak dotychczas nie ukazał nic specjalneie rewelacyjnego.

Programy koncertów składane są przeważnie z repertuaru klasycznego, z utworów Wagnera, no i oczywiście w większej części z współczesnej muzyki francuskiej. Uderzające jest otaczanie kultem i największą opieką utworów Florent Schmitta, Honeggera, Milhauda, nie mówiąc już o Ravelu, lub o niedawno zmarłym Rousselu, którego pamięci poświęcono cały szereg koncertów.

Z pierwszych audycyj symfonicznych mamy do zanotowania: wykonanie poematu „Saisons" Auberta na alt z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej i chóru, wykonanie suity koncertowej „Musique de Cour" na flet i skrzypce z orkiestrą Jean Fracaix i tegoż kompozytora Suity na skrzypce z orkiestrą, oraz „Suity prowansalskiej" Milhauda. Żaden z tych utworów nie wnosi nic nowego do współczesnego repertuaru.

Natomiast prawdziwą rewelacją stał się nowy utwór Beli Bartoka „Muzyka na instrumenty smyczkowe, perkusję i celestę", której pierwsze wykonanie na terenie Francji spotkało się z ogromnym uznaniem. Zdumiewająca jest zaiste inwencja i technika Bartoka. Już po jego 5-tym kwartecie zdawało się, iż osiągnął on szczyt swojej twórczości. Obecnie w „Muzyce" ukazuje znów nowe oblicze. Niema tu już charakterystycznego folkloru, niema jednostajnego nastroju w całości utworu, jest natomiast pełen finezji

eksperymentalizm, który wyposaża „Muzykę" w szereg ciekawych kontrastów poszczególnych grup instrumentalnych, w nieuchwytne w pianach skojarzenia dźwiękowe i wspaniałe narastanie dynamiczne, przechodzące w nieoczekiwanych momentach znów w sola różnych instrumentów. Uderzające jest nowatorstwo Bartoka w dziedzinie formotwórczej. Forma jego muzyki i technika zdania muzycznego jest czymś zupełnie nowym, nie nawiązuje do żadnych znanych form ale wynika z samego ducha tematów muzycznych. Szczególnie przy czytaniu tej muzyki wygląda to na pewną amorficzność, dopiero w słyszeniu ta pozorna amorfia przechodzi w gmach formy, pełnej celowości i konsekwencji. Można się nie zgadzać z tą muzyką, może się ona nie podobać, ale nie można jej odmówić uderzającej oryginalności i rzadko dziś spotykanego poziomu inspiracji i rzemiosła.

Na tym samym koncercie wykonano „Kantatę kameralną" Konrada Becka, jednego z czołowych modernistów szwajcarskich. Utwór ten, ciekawie skonstruowany, wymaga od śpiewaczki dużej wytrzymałości technicznej i ogromnej skali głosowej. Głos kontrapunktuje z coraz to innym instrumentem, najczęściej fletem lub fortepianem, a mocniejsze akcenty orkiestrowe dają się słyszeć dopiero w ostatnich taktach, przez co utwór staje się trochę jednostajny.

Do bardziej interesujących utworów kameralnych, wykonanych na koncertach „Revue Musicale", należy zaliczyć: Kwartet smyczkowy rumuńskiego kompozytora Jory, wykazujący dużą inwencję i znajomość techniki, oraz ostatnie — niewydane — utwory Alberta Roussela: Andante na flet, klarnet i fagot oraz Duo na fagot i wiolonczelę. Andante, jako wyrwana część z niedokończonego utworu, nie przedstawia istotnej wartości, natomiast Duo, świetne w swej zwartej i krótkiej formie, jest jedną z pereł twórczości zmarłego mistrza.

W operze paryskiej, wśród licznych przedstawień żelaznego repertuaru grana jest opera Honegger'a i Ibert'a „l'Aiglon". Dziwne jest zaiste to połącznie dwóch odmiennych i różnych indywidualności we wspólnym wysiłku twórczym. Odbiło się to zresztą na samej partyturze. Każdy akt opery ma odmienny charakter muzyczny, przez co dzieło traci na zwartości formy oraz na treści muzycznej. Najlepsze stosunkowo są ostatnie dwa akty, dramatyczna scena na polu bitwy pod Wagram oraz końcowa scena śmierci. Naogół jednak kompozytorzy podporządkowali się niewdzięcznemu tematowi i w mieszaninie walców, Marsylianki i piosenek starofrancuskich nie stworzyli dzieła o wysokim poziomie muzycznym.

Ostatnią z wielkich imprez w czasie międzynarodowej wystawy były występy nowopowstałego baletu polskiego. Z braku miejsca ograniczę się tylko do krótkiej informacji o stronie muzycznej baletów, których muzyka została skomponowana przez naszych najwybitniejszych kompozytorów młodego pokolenia. Dwuaktowy balet Michała Kondrackiego p. t. „Legenda Krakowska" odznacza się całym szeregiem zalet. Nietylko bowiem całość jest świetnie zespolona z akcją sceniczną, ale również każdy poszczególny obraz jest skomponowany formalnie w znaczeniu ściśle muzycznym. W opracowaniu technicznym uwydatnia się bogata polifonia, tematy ludowe po-

iawiają się w formie dowcipnych kanonów, a ostra i chwilami nawet jaskrawa szata instrumentacyjna podkreśla świetnie charakterystyczne momenty sceniczne. Suche i rytmiczne scherzo drugiego aktu kontrastuje z soczystym brzmieniem rozlewnego tematu końcowej apoteozy. W „Legendzie krakowskiej" Kondracki wykazał, że wyczuwa doskonale charakter muzyki baletowej i stworzył dzieło, które zaliczyć można do najlepszych w naszym repertuarze tego rodzaju.

W balecie „Pieśń o ziemi" Roman Palester uwydatnił jak najlepiej istotny charakter muzyki ludowej. Nie cytując dosłownie (poza sceną weselną) tematów ludowych, stworzył atmosferę naszego folkloru w mistrzowskiej szacie instrumentalnej. Formalnie balet ten składa się z trzech części, „Sobótki", „Wesela" i „Dożynek", związanych jednak w jedną charakterystyczną całość. Całość ta rozplanowana jest jasno i celowo, tak pod względem tematycznym jak i harmonicznym, a instrumentacja jest przejrzysta i — jak zwykle u tego kompozytora — pełna świetnych pomysłów orkiestrowych. Zarówno liryczne sceny „Wesela", jak i żywiołowe tańce ludowe oddane są w muzyce z przekonywującą plastyką i porywającym temperamentem.

„Concertino" Woytowicza, które posłużyło za podkład do baletu p. t. „Powrót", znane jest publiczności warszawskiej z wykonań na estradzie koncertowej. Poważny i szlachetny, zarówno w inspiracji jak fakturze, ten utwór, nie został w tańcu oddany „bez reszty". Być może, że ta — samowystarczalna i absolutna w samym założeniu swoim — muzyka traci w zetknięciu ze sceną swoje najcenniejsze walory: znakomitą architektonikę struktury i wszystkie subtelne szczegóły opracowania polifonicznego. Częste zmiany rytmiczne i skomplikowane wiązania tematyczne zaważyły również na odczuciu i zrozumieniu tej muzyki przez wykonawców, a to naturalnie nie mogło się nie odbić na całości widowiska.

Partyturę baletu Różyckiego „Apollo i dziewczyna" charakteryzuje błahość tematyki i brak poważniejszego opracowania technicznego, co w sumie stawia ten utwór w rzędzie słabszych dzieł znakomitego kompozytora.

Występy baletu polskiego spotkały się z powodzeniem i aplauzem zarówno publiczności, jak i krytyki paryskiej. Podkreślano oryginalność strony widowiskowej i tanecznej oraz wysoki poziom muzyczny wystawianych utworów. Abstrahując od szczęśliwego pomysłu stworzenia tego rodzaju skutecznej propagandy*) naszej kultury artystycznej, należy podkreślić, że dzięki powstaniu nowego — na europejskim poziomie stojącego — zespołu baletowego, zachęcono cały szereg naszych kompozytorów młodszej generacji do spróbowania swych sił na polu muzyki baletowej. Próbę tę możemy uważać już dziś za odbytą z wynikiem jaknajbardziej dodatnim, a w tym świetle rozkwit — zarówno ilościowy jak i jakościowy — polskiej muzyki baletowej jest kwestią najbliższej przyszłości.

Barbara Podoska

---

*) Redakcja „Muzyki Polskiej" nie podziela poglądu autorki co do potrzeby i skuteczności propagandy sztuki polskiej w tej formie, w jakiej to czyni t. zw. balet polski.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Ubiegły okres sprawozdawczy odznaczał się znacznym wzmożeniem ruchu koncertowego i podniesieniem poziomu koncertów filharmonicznych, zwłaszcza jeśli chodzi o dyrygentów. Dobrze już nam znany *Abendroth* i po raz pierwszy w Warszawie koncertujący Fritz *Busch* reprezentowali doskonałą niemiecką klasę, wobec której dość blado wypadł dyrygencki występ kompozytora i kapelmistrza szwedzkiego Kurta *Atterberga*. Pojawienie się na estradzie filharmonicznej Grzegorza *Fitelberga* nie tylko gwarantowało najlepszą w Polsce klasę dyrygencką, lecz również oznaczało wzbogacenie orkiestry Filharmonicznej przez o tyle ją przewyższający teraz zespół radiowy. Bardzo dodatnio wypadł również występ na poranku Zofii *Godlewskiej*, która zrobiła wielkie postępy od debiutu zeszłorocznego, co pozwoliło jej porwać się i to z powodzeniem na poważniejszy i trudniejszy repertuar.

Jeśli chodzi o program koncertów filharmonicznych, należy również zanotować pewne ożywienie, dążność do większej rozmaitości. Jak zwykle nie banalny był program Fitelberga. Tym razem, korzystając z połączenia dwuch orkiestr, zaznajomił on publiczność warszawską z bardzo mało u nas znaną ze względu na konieczność stosowania zbyt wielkiego aparatu orkiestrowego, twórczością Mahlera. Jego „VI Symfonia" dawała dobrą (chociaż w żadnym razie nie „zwięzłą", jeżeli chodzi o czas trwania) syntezę różnorodnych i często sprzecznych ze sobą aspektów muzyki tego kompozytora, który taką sensację wzbudzał w przedwojennym Wiedniu. Obecnie z perspektywy 30 lat muzyka ta już nie ma w sobie nic sensacyjnego, a jednak nie jest pozbawiona oryginalności, tkwiącej nie tyle w środkach formalnych, ile w swoistym ogólnym nastroju, miotającym się od dziwacznej groteskowości do niepozbawionego wielkości patosu, nastroju w całości dosyć męczącego. Toteż wielkim wypoczynkiem po tej 70-minutowej muzyce, była czarująca „Uwertura" Szałowskiego. Program zawierał jeszcze znaną suitę Kodały'ego „Hary Janos".

Mieliśmy w sezonie sprawozdawczym również koncert, składający się z samych pierwszych wykonań w Polsce, — koncert muzyki szwedzkiej pod dyrekcją Kurta Atterberga; ale właśnie ten program okazał się najmniej ciekawy. Nie wiem o ile wykonane w Warszawie utwory Rangströma, Lindberga, Atterberga, Rosenberga mogą dawać właściwie pojęcie o współczesnej muzyce szwedzkiej, ale w każdym razie to, co nam pokazano, z wyjątkiem jedynie króciutkiej „Uwertury" Rosenberga, było dobrze zrobioną, ładnie brzmiącą, ale bardzo obiegową, „przedwojenną" w stylu i dość rozwlekłą muzyką. O utworach Atterberga nawet nie można powiedzieć, że są dobrze zrobione.

W programach pozostałych koncertów symfonicznych królowali Beethoven, Strauss, Brahms, Wagner, Noskowski, — nie było żadnych nieznanych utworów.

Na czoło solistów, którzy w tym okresie wystąpili w Filharmonii, wy-

suwa się bezsprzecznie Wilhelm *Backhaus*. Dał on wraz z Abendrothem niezrównaną kreację Koncertu g-dur Beethovena. *Wermińska* nie miała swego najszczęśliwszego dnia, zwłaszcza, że w jedynym wartościowym utworze, jaki śpiewała, „Śmierci Izoldy", musiała staczać walkę ze zbyt głośno brzmiącą orkiestrą. 4 pieśni Straussa wypadły lepiej wokalnie, ale są zbyt nikłą muzyką, by można było z nich wydobyć coś wartościowego. Z podobnych względów trudno było ocenić grę wiolonczelisty A. *Kinkulkina*, który wykonał wyjątkowo niewdzięczny i nieciekawy Koncert Atterberga. Dużym powodzeniem cieszył się w Filharmonii recital sędziwego, lecz pod względem wirtuozowskim zawsze młodego pianisty *E. Sauera*.

W okresie sprawozdawczym panował duży ruch w Konserwatorium. Przeważały recitale pianistyczne: świetna France *Ellegaard*, doskonała, znana już z konkursu Chopinowskiego Agi *Jambor*, imponująca techniką, jak wszyscy wychowankowie „Curtis Institut'u" w Filadelfii, Ewa *Rachlin* i również jeden z uczestników zeszłorocznego konkursu *Portnoj*. Wśród pozostałych recitali (wiolenczelowy Gabora *Rejto*, śpiewacze Ady *Sari* i Dody *Conrada)* najciekawszy, do pewnego stopnia rewelacyjny był występ Conrada, który z rzadką muzykalnością i kulturą wykonał w całości schubertowski cykl „Winterreise".

Tow. Muz. Współczesnej rozpoczęło już zapowiedzianą na ten rok serię koncertów, mających możliwie najpełniej przedstawić solistyczną i kameralną twórczość Karola Szymanowskiego. Pierwsza audycja zawierała głównie utwory najwcześniejsze: „Preludia fortepianowe", „I Sonatę fortepianową", „Sonatę skrzypcową". Jedynie część wokalna zawierała obok utworów dawniejszych, również pieśni „Muezzina Szalonego" i „Pieśni kurpiowskie". Podkreślić należy wysoki poziom wykonawczy audycji w której wzięli udział: Rabcewiczowa, Janowski, Janina i Tadeusz Ochlewscy.

Energiczną działalność rozwija obecnie Stow. Miłośników Dawnej Muz., które zorganizwało w tym sezonie już 5 audycyj przeważnie o ciekawych programach. W dwuch ostatnich zwłaszcza interesujące były utwory na niezwykłe zespoły: prześliczne „Divertimento" Mozarta na dwa klarnety i fagot, „Utwór koncertowy" Kurpińskiego na klarnet i fortepian, „Koncert na fagot" Mozarta i bardzo piękna „Muzyka wieczorna" Haydna na orkiestrę smyczkową i 2 waltornie. Należy z radością podkreślić, iż wykonywanie takich utworów jest teraz umożliwione przez fakt, że wreszcie mamy dobrych, wybitnych solistów na instrumentach dętych, jak Kurkiewicza, Snieckowskiego, Góreckiego. Również nową „zdobyczą" Tow. Mił. Dawn. Muzyki jest bardzo muzykalny tenor Zabejda - Sumicki, który wykonał szereg starych włoskich aryj. Z innych numerów ostatnich audycyj godne zanotowania są „Illuxit sol" Gorczyckiego wykonane przez I miejskie Koło śpiewacze pod kulturalną dyrekcją T. Czudowskiego i Sonata skrzypcowa h-moll Bacha w wykonaniu Jarzębskiego i Garzteckiej.

Konstanty Regamey.

POZNAŃ

Więc najpierw koncerty symfoniczne; były dwa. Pierwszy — a w bieżącym sezonie trzeci z rzędu — poświęcony w całości dziełom Karola Szymanow-

skiego. Po raz drugi w tym sezonie Poznań uczcił pamięć najznakomitszego po Chopinie muzyka polskiego. W październiku wieczór kameralny w Pałacu Działyńskich, obecnie specjalny koncert symfoniczny. W programie były dzieła tak szczęśliwie dobrane, że niezbyt osłuchana publiczność mogła wyrobić sobie jakie-takie zdanie o twórczości Szymanowskiego. Uwertura koncertowa, pierwszy koncert skrzypcowy, dwa fragmenty z „Harnasiów" i na zakończenie „Stabat Mater". Od pierwszej kompozycji orkiestralnej, niemal aż do ostatniej. Dyrygował częścią symfoniczną, jak zwykle sumiennie przygotowany dr. Zygmunt Latoszewski. Skrzypek a zarazem dyrektor naszego Konserwatorium, Zdzisław Jahnke od szeregu już lat grywa pierwszy koncert. Należy do najlepszych jego wykonawców. Sonatę skrzypcową grywał na wiele lat przed wojną światową. Taniec harnasiów i taniec zbójnicki miały chociaż w skrócie przypomnieć, że „Harnasie" ciągle jeszcze błąkają się poza polskimi scenami. A może Poznań zawstydzi stolicę i wystawi, jako polską premierę „Harnasiów" na swej scenie? Wszystko jaknajlepiej ma się ku temu! Władysław Raczkowski wyprowadził „Stabat Mater"; warto zanotować w pamięci, że pod jego absolutnie czujną batutą odbyło się kolejno drugie, trzecie i czwarte w ogóle wykonanie „Stabat". Dwa w Poznaniu w 1929 roku, trzecie z chórem poznańskiego konserwatorium w Filharmonii warszawskiej. Tym razem, zapisana nazwiskami dyrygentów z całego świata, wróciła partytura cudnego oratorium do Poznania, znowu pod batutą Raczkowskiego. Śpiewał niedawno założony Chór Filharmonijny, skutecznie wzmocniony „Echem"; soliści: Stanisława Zawadzka, Emma Szabrańska i Aleksander Karpacki.

Czwarty koncert symfoniczny był w drugiej części transmitowany na całą Polskę przez radio. Dyrygował z pamięci doskonały kapelmistrz z Monachium, Adolf Mennerich; Warszawo muzyczna! Posłuchaj skromnego głosiku prowincjusza: zaproś do siebie i Mennericha i Hermana Beckeratha, wspaniałego wiolonczelistę. Niech ci pokażą, jak wygląda sumienne muzykowanie, rasowy stosunek do muzyki. Grali u nas „drugą" Leonorę, pierwszą symfonię Brahmsa ósmą Beethovena i koncert wiolonczelowy Haydna.

Kameralna muzyka była mniej bogata w tym okresie; jedyny koncert „Gebel-Trio" z Niemiec zapoznał nielicznych słuchaczy Polaków i pełną salę Niemców ze szpinetem, malutkim „pudełeczkiem", wiolą da gamba i fletem. Zespół niestety zaledwie poprawny a produkcja poprostu nieco nudna i monotonna. Nie pomogły w nastroju świece w lichtarzach, modą zespołu Cassadesus. Między wielu sonatami i fragmentami suit słyszeliśmy popularną „Polską Sonatę" Telemanna.

Pianiści — i wielcy i mali — stronią od Poznania. Jedynie grał w Auli Uniwersytetu mistrz Emil Sauer. Appasionata, długi szereg Chopina z nieodzownym mazurkiem Fis moll, który Sauer wyposażył w niepotrzebne i zabawne „post scriptum', po jednym utworze Schumanna i Mendelssona, po dwa Liszta i swoje własne —ot program sędziwego lecz jeszcze pełnego werwy mistrza.

„Echo" pod batutą Władysława Raczkowskiego wystąpiło w świetnym składzie z tradycyjnym koncertem w Auli Uniwersytetu. W programie wyłącznie

utwory Żeleńskiego na chór męski; szczególnie adorowana w Poznaniu Aniela Szlemińska śpiewała w tymże koncercie ośm mniej znanych pieśni Żeleńskiego. Czy inne miasta nie zapomniały o mijającej za kilka dni „rocznicy"? „Echo" jest w niezwykłej formie; czterdziestu muzykalnych śpiewaków-amatorów i świetny dyrygent — oto warunki do jakiegoś objazdu zagranicznego. Ale „...ka sie to popodziały te casy, co my dudki mieli..." powiedziałby sobie jakiś Podhalaniec. Więc śpiewa „Echo" na poznańskich salkach, gdy je zaproszą do współudziału w jakiejś akademii lub pogrzebie śpiewaka. Pożegnali tak „Echiści" swego założyciela, Mariana Fontanę.

W tryumfalnym objeździe po Polsce przyjechali do nas mili Bułgarzy ze swą „Gęślą" i wirtuozem-dyrygentem Arsenem Dymitrowem. Ujęli nas postawą, siłą, werwą, mistrzowskimi głosami, melodyjnością piosenek, a najmniej stosunkowo „pistoletowymi" utworkami Lachmana. Czemuż żadna perełka Wallek-Walewskiego nie zabłękała się pod stoki Pirinu?

Rewelacją było dla Poznańczyków, gdy posłyszeli w Auli Uniwersytetu swoich małych synków i córeczki, śpiewających ludowe piosenki wielkopolskie w opracowaniu dr. Łucjana Kamieńskiego, muzykologa naszego Uniwersytetu i niestrudzonego zbieracza muzyki Pomorza, Wielkopolski i ostatnio Śląska. Trzy zespoły szkolne z prywatnych gimnazjów ks. dr. Czesława Piotrowskiego pod staranną batutą Karola Broniewskiego zrobiłyby furorę w stolicy. Myśmy wszyscy ochrypli od entuzjastycznego wywoływania malutkich wykonawców, dyrygenta i nadewszystko autora śpiewanych właśnie układów. Warszawo śpiewająca! Czy znasz „Wielkopolski Śpiewnik Regionalny" układu Kamieńskiego? Na tymże koncercie przemawiał znany z radia prof. dr. Ł. Kamieński, śpiewał nowo wydane opracowania Sobieskiego, Wiechowicza i Poradowskiego chór Towarzystwa Muzycznego, które urządziło ciekawy koncert. Wystąpiła też amatorska orkiestra Towarzystwa, która pod niezaradną batutą autora odegrała nader słabą „Symfoniettę" Poradowskiego.

Jerzy Korab

WILNO

Koncerty w tym sezonie odbywają się prawie bez wyjątku pod egidą ***Klubu Muzycznego.*** Poza działalnością klubu niewiele się dzieje. Z koncertów odbył się jeden Mischy Ellmana, interesujący raczej publiczność mniejszościową. Zanotować wypada jeszcze występy artystów warszawskich w doraźnie skleconych operach. Ponieważ występy takie ze względów kulturalnych są w Wilnie niezwykle pożądane, nie trudno będzie zrozumieć, że ustosunkowanie się krytyki do tych imprez operowych dyktowane jest raczej względami „użyteczności publicznej" niż artystycznymi. Trudno w tych warunkach wymagać więcej. „Gdy się niema co się lubi, to się lubi co się ma". Myśl zawarta w tym niezwykle podniosłym zdaniu, ma zdaje się aktualność zawarowaną na długie jeszcze setki lat, zważywszy szybkość z jaką się Wilno artystycznie i kulturalnie rozbudowuje.

Klub muzyczny urządził dotąd 10 audycyj. Niektóre były bardzo atrakcyjne. Do takich należał wieczór sonat w wykonaniu St. Szpinalskiego i Alberta Katza wiolonczelisty wileńskiego, zamieszkałego stale w Tel-

Aviv. Wielkim powodzeniem cieszył się recital A. Szlemińskiej oraz znakomitego flecisty Callimachosa. Bardzo korzystne wrażenie pozostawili po sobie artyści Ormuzu: Kowalski (wiolonczela), Bender (śpiew) i Nadgryzowski (fortepian). Szczególnie podobał się Bender, b. kulturalny śpiewak, obdarzony pięknym, silnym głosem.

Na koncertach symfonicznych wystąpili niezawodny Szpinalski, który wykonał koncert Es-dur Beethovena daleko ponad pianistyczną doskonałość, dalej młody, trochę nerwowy skrzypek St. Jarzębski; pianistki Romankowa, Niemczewska i Dąbrowska wykazały w koncercie Mozarta na 3 fortepiany duże zgranie zespołowe. Grał wreszcie świeżo w Wilnie osiadły Arnold Rösler — wiolonczelista, wychowanek konserwatorium poznańskiego. Występ jego wykazał, że mamy do czynienia z bardzo dobrze zapowiadającym się muzykiem. Częste występy i otrzaskanie się z estradą koncertową pozwolą zapewne młodemu artyście na większe opanowanie tremy, która na ostatnim występie była niewątpliwie przeszkodą w ujawnieniu wszystkich możliwościach tego zdolnego muzyka.

Stałym dyrygentem orkiestry jest Czesław Lewicki, doskonale się rozwijający muzyk. Ostatnio gościł na estradzie dyrygenckiej Lucjan Guttry z Torunia zdolny i energiczny drygent, porywający się wszakże nieraz na zbyt trudną do wykonania muzykę (Monteverdi: Madrigały).

Na jednym z koncertów wykonano z powodzeniem „Epitaphium" Tadeusza Szeligowskiego. Utwór ten napisany na zespół smyczkowy, powstał pod wrażeniem śmierci Karola Szymanowskiego i jest poświęcony Jego cieniom.

Orkiestra wileńska czyni znaczne postępy. Zmiany są jeszcze konieczne w składzie drugich skrzypiec, które są słabe. Natomiast pierwsze skrzypce i altówki są na b. wysokim poziomie. Mimo wszystko na polskiej prowincji są jeszcze możliwości i to dość duże. Sedno leży w tym, aby nie zmarnować tych walorów, które jeszcze tkwią. Przysłaniające horyzont polski sprawy polityczne i ekonomiczne powodują daleką igronancję i niedocenianie wartości kulturalnych. Zaniebdania w tej dziedzinie mogą się kiedyś zbyt ciężko zemścić. Ale o tych sprawach innym razem.

Wspomnieć jeszcze należy o koncertach szkolnych organizowanych przez Kuratorium Szkolne, oraz niestrudzoną p. Gawrońską, o występie chóru „Echo" prof. Kalinowskiego i o Koncercie chóru białoruskiego pod dyr. G. Szyzmy; produkcje tenora białoruskiego Zabejdy-Sumickiego stoją na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Śpiewak ten powinien w Wilnie odegrać znaczniejszą rolę muzyczną niż dotychczas.

irma

KATOWICE

Bardzo nie wiele dzieje się u nas w sezonie bieżącym. Do zanotowania od czasu ostatniego sprawozdania — zaledwie parę imprez.

W połowie listopada odbył się koncert kompozytorski kompozytorów krakowskich, Bolesława Wallek-Walewskiego i Włodzimierza Poźniaka. O kompozycjach chóralnych p. W.-Walewskiego pisze jeden z recenzentów („Polska Zachodnia"): „Odznaczają się one przejrzystością i zwarto-

ścią formy oraz bogactwem barw, co dowodzi wielkiej znajomości chóru, jego możliwości i wymogów". Nieco bardziej krytycznie wyraża się recenzent o jego utworach instrumentalnych, zwłaszcza o „chopinizujących" fortepianowych.

O twórczości W. Poźniaka pisze „Polska Zachodnia": „Wbrew sugestywnym rozważaniom jednego z krytyków warszawskich, (lojalnie zacytowanym w komentarzu Tow. Muz. do programu), dzielącego szumnie twórczość Poźniaka na trzy okresy: impresjonistyczny francuski, następnie schönbergowski, i wreszcie ostatni, w którym jakoby „odnalazł siebie" — stwierdzić muszę, iż — sądząc po reprezentowanym dorobku — twórczość jego, narazie przynajmniej, nie zasługuje jeszcze, aby jej jakiekolwiek domniemane etapy rozgraniczano jakiemiś „słupami Herkulesa"...", „... zaskoczony byłem niefrasobliwą nieraz bezładnością i bezkształtnością jego inwencji (np. pastorale i fughetta na obój i fortepian)...

...Zapewne wyrok krytyka warszawskiego oparty był na innym „materiale rzeczowym".

Tyle recenzent „Polski Zachodniej".

Ze swej strony zaznaczyć niestety muszę, iż opinii powyższej czuję się bardzo bliskim.

II poranek Symfoniczny Tow. Muz. należał do najbardziej udatnych Koncertów Towarzystwa Muz. Orkiestra Symf. pod dyr. znanego z sumienności i pracowitości Zbigniewa Dymmka, miała swój szczęśliwy dzień. Wszystko się wiodło, wychodziło precyzyjnie i w nieskazitelnym stylu. W programie: Mozart, Bach, Beethoven, Haydn.

Współudział w koncercie wziął p. Leopold Janicki, wybitny działacz kulturalny i muzyczny na Śląsku. Jego udział w roli solisty-tenora wypadł niemniej zaszczytnie. Z wykonanych przez niego utworów na wyróżnienie zasługuje piękna „Arja świecka" Jana Chrystjana Bacha (z tow. orkiestry), dzieło w Polsce bodaj dotychczas nieznane.

Gościła w Katowicach opera w składzie: Ada Sari, Eug. Mossakowski, Janusz Popławski (czwarego nazwiska niestety nie pamiętam), oraz chór. Dyrekcja: B. Wallek-Walewski. Wystawiono „Poławiaczy Pereł". Mimo wysokich walorów wszystkich wykonawców oraz mimo ich rzetelnych usiłowań — wyjątkowy brak wartości widowiskowych opery (przynajmniej w zastosowaniu katowickiem) w połączeniu z rozwodnieniem partji muzycznej, zdumiewającym u twórcy „Carmen" — sprawiły gorzki zawód. Nie uratowała sprawy bardzo muzykalnie frazowana znana arja Nadira (p. Popławski). W każdym razie przepełniony po brzegi teatr świadczył, że opera jest w Katowicach zawsze mile widzianym i serdecznie witanym gościem. Obawiam się jednak, że następne przedstawienie „Poławiaczy Pereł" (już zapowiedziane!) nie będzie się cieszyło równie huczną frekwencją.

To już wszystko.

W najbliższych dniach mają się odbyć: koncert chóru bułgarskiego, oraz recital St. Szpinalskiego. Na tym zdaje się porządek sezonu do Bożego Narodzenia zostanie wyczerpany.

Herbert Krzok

Po niezbyt szczęśliwie zapowiadającym się początku sezonu koncertowego we Lwowie — w ostatnich dniach listopada nastąpił częściowy przynajmniej zwrot na lepsze, spowodowany m. in. i tym, że Filharmonię Lwowską udało się jeszcze raz zorganizować; coprawda wątpić należy, czy takie zawsze dość doraźne „tworzenie" orkiestry filh. da się jeszcze w przyszłości wiele razy z poważnym skutkiem powtórzyć. W związku z tym trzeba jeszcze podnieść, że dbałość o młody narybek, zwłaszcza w obsadzie instrumentów smyczkowych, jest wprost koniecznością, tym bardziej wobec i tak stwierdzanego ustawicznie we Lwowie już od kilku lat ogólnego upadku polskiej kultury muzycznej. Został on niewątpliwie spowodowany m. in. znacznym ubytkiem polskich sił artystycznych we Lwowie, niemniej jednak usilne *kształtowanie* i równocześnie popieranie wartościowego młodego elementu muzycznego stworzyć może znowu tu ośrodek muzyczny, który będzie mógł wzbudzić większe zainteresowanie, aniżeli się to obecnie naogół dzieje.

Dotychczas odbyły się we Lwowie ogółem trzy koncerty orkiestralne wzgl. orkiestralno-chóralne; wszystkie z widoczną starannością przygotował Dyr. *Dr. A. Sołtys.*

Pierwszy z kolei koncert, poprzedzający inauguracyjny Filh. Lw., stanowiło oratorium „Raj i Peri" R. Schumanna; wykonały je chóry i ork. P. T. M. z udziałem członków ork. Filh. oraz znaczny zespół solistów z bardzo dobrą I. Cywińską i niestety słabym Dr. J. Połoszynowiczem na czele, pomijając poprawne pomniejsze role, powierzone głównie wychowankom konserwatorium P. T. M.

Miłe bardzo do słuchania i dziś już zupełnie bezproblematyczne dzieło genialnego romantyka, przypomniane we Lwowie po 30 latach z górą, spotkało się z gorącym przyjęciem, zwłaszcza w niektórych częściach; z drugiej jednak strony trudno oprzeć się myślom, jak wiele jeszcze Lwów nie zna do dziś dzieł również ważnych, tak ze starszej jak i nowszej literatury. Niewątpliwie zasłużone Pol. Tow. Muz. z Dyr. Dr. Sołtysem na czele ma wszystkie warunki i środki wykonawcze dla urzeczywistnienia tych artystycznych celów.

Program koncertu inauguracyjnego Filh. Lw. starał się pogodzić pod pewnym względem momenty artystyczne z aktualnymi politycznymi, czego by dowodziło wykonanie m. in. utworów także współczesnych kompozytorów rumuńskich. Szkoda tylko, że przedstawione opracowania bardzo pięknego folkloru rumuńskiego (v. *Dragoi:* Divertissement rustique, *Rogalski:* dwa tańce rum) właśnie jako opracowania były mniej interesujące. Jak ważną zaś rolę odgrywa ten czynnik, można się było przekonać po przyjęciu przez publiczność bardzo dobrze wykonanej na tym samym koncercie Rapsodii Litewskiej *Karłowicza*, liczącej już 30 lat, a przecie tak zawsze żywej i zajmującej. Poza ultra-klasyczną piątą symfonią *Beethovena* usłyszeliśmy jeszcze na tymże koncercie szereg utworów fortepianowych w wykonaniu młodej dunki Fr. *Ellegaard*, która wykazała wybitne zacięcie wirtuozowskie, miarkowane jednak muzykalną interpretacją.

Program jej (koncert fort. g-moll *Saint-Saensa* oraz utwory drobniejsze jak etiuda *Scriabina*, transkrypcje *Liszta)* mógł się niejednemu mniej lub więcej podobać, ale niemniej trudno zgodzić się na nazwanie go, jak można było czytać w jednej recenzji, „prowincjonalnym". Twierdzenie takie jest tu zbyt mało mówiące i dezorientujące publiczność.

Trzeci koncert symfoniczny, który znalazł się częściowo w ramach niedzielnego południowego programu radiowego, miał charakter popularny oraz w znacznej części regionalno-lokalny. Jest to oczywiście godne podkreślenia i spodziewamy się, że inicjatywa ta znajdzie jeszcze dalszy wyraz i w późniejszych podobnych koncertach. Narazie zatem przypomniano kilka utworów, głównie młodzieńczych, Mieczysława *Sołtysa*, jak „Sielanki" na chór i ork., oraz fragmenty z oper „Rzeczpospolita babińska" i „Maria" (ustępy ork. wzgl. ork.-chór oraz arie w wykonaniu I. Cywińskiej). Z innych utworów wykonano m. in. uw. „Morskie Oko" *Noskowskiego* oraz częściowo odpowiadającą polskiemu w całości programowi koncertu uw. „Polonia" *Wagnera*.

Poza tymi trzema koncertami ruch koncertowy we Lwowie opraniczył się już tylko do jednego występu dobrze ześpiewanego chóru bułgarskiego „Gusła" oraz udałego Koncertu absolwentów konserwatorium P. T. M. (Gerhardt - Zalińska śpiew, Margulies śpiew i L. Sack skrzypce).

Zresztą od miesiąca przeszło nie odbył się we Lwowie ani jeden recital solowy. Soliści w innych miastach Polski śpiewają i grają, tylko we Lwowie ich nie słychać. 30-ty podobno sezon tutejszego biura koncertowego M. Türka, mimo otrzymanych publicznie nawet życzeń, nie jest zbyt... obfity.

Doraźne i handlowe traktowanie opery lwowskiej wydało już owoce w postaci skandalicznych przedstawień „Damy pikowej" i „Halki".

Na tle obecnego życia muzycznego lwowskiego znamienne jest zawiązanie tu T-wa Przyjaciół Muzyki; pragnie ono — wg. komunikatu — „skupić nową publiczność, dla której muzyka jest wewnętrzną koniecznością kulturalną, drogą urządzania koncertów kameralnych, ilustrowanych muzyką z płyt".

Istotnie koncertów kameralnych we Lwowie nie ma zupełnie już od kilku lat...!

J. J. Dunicz

TORUŃ

Z ważniejszych wydarzeń muzycznych, jakie na terenie naszego miasta miały miejsce w okresie ostatniego miesiąca sprawozdawczego, wymienić wypada przede wszystkim recital chopinowski H. Sztompki. Chociaż Toruń uważa Sztompkę w pewnej mierze za „swojego" artystę (Sztompka jest profesorem Konserwatorium P. T. M.), jednak występ jego uważany jest za imprezę wyjątkowej wartości. To też frekwencja publiczności była wielka i przyjęcie artysty bardzo ciepłe. Szkoda, że wieczorów artystycznych tak wysoko wartościowych nie mamy więcej.

Ogromnym powodzeniem cieszył się również urządzony w Teatrze Ziemi

Pomorskiej wieczór kompozytorski F. Nowowiejskiego. Organizator tej imprezy, miejscowy chór „Lutnia", postanowił w ten sposób uczcić 60-tą rocznicę urodzin kompozytora. Ponieważ program zawierał szereg utworów wokalnych i instrumentalnych Nowowiejskiego m. in. „Hymn pomorski", „Hymn do Bałtyku", Psalm 136 „Jeruzalem" na chór 8 głosowy, kilka pieśni skomponowanych w oparciu o folklor pomorski i śląski, 2 fragmenty orkiestrowe z „Legendy Bałtyku, „Ellenai", i uwerturę do „Syna Marnotrawnego") nadarzyła się okazja dokonania rewii miejscowych zespołów śpiewaczych i instrumentalnych. Wystąpiły więc chóry: „Dzwon" (dyrygent Z. Moczyński), „Lutnia" (dyr. L. Rutkowski) „Halka" — Podgórz (dyr. J. Marcinkowski), chór Garn. św. Katarzyny(dyr. F. Gargantes), oraz orkiestra symfoniczna Tor. p. p., a jako solistka (w tańcach kaszubskich) H. Wojciechowska. Częścią pozycyj wokalnych i instrumentalnych dyrygował sam kompozytor, częścią zaś dyrygenci poszczególnych chórów, uwerturą zaś do „Syna Marnotrawnego" kpt. Z. Grabowski. Utwory wokalne stawiały wykonawcom dość poważne trudności, które jednak nasze zespoły śpiewacze starały się w miarę możliwości swych pokonać, co im się zresztą nieźle udało.

Dobrze wypadły też partie orkiestralne. Publiczność, która wypełniła salę po brzegi, zgotowała kompozytorowi (i wykonawcom) liczne owacje. Nie obyło się, również bez prelekcji o twórczości i zasługach Nowowiejskiego, składania życzeń i t. d.

Praca chórów pomorskich weszła ostatnio na nowe tory, odkąd kierownictwo Pom. Związku Kół Śpiew. objął zasłużony dla rozwoju tej organizacji inż. J. Hofmann. Srebrny jubileusz, który organizacja ta obchodziła w maju b. r. wykazał, że ma ona dużo jeszcze do zrobienia na polu artystyczno - programowym jako też organizacyjnym, jeśli będzie miała ambicję podciągnięcia poziomu artystycznego chórów pomorskich na maksymalnie osiągalne wyżyny. Bliżej o tym napisać wypadnie z okazji jakiegoś występu, w którym udział wezmą również chóry z prowincji pomorskiej. Podkreślić zresztą należy, że bolączki życia naszych zespołów śpiewaczych, które przecież mają tak piękne karty ze swej przeszłości, nie są bynajmniej tylko natury lokalnej, lecz w znacznej mierze sięgają korzeniami znanych ogólnopolskich niedomagań życia śpiewaczego.

Koncertów publicznych mamy więc stosunkowo nie wiele. Pocieszającym jednak objawem jest stałe żywe zainteresowanie się publiczności naszym życiem muzycznym. Zaznaczyć wypada, że do większego ożywienia ruchu muzycznego przyczynić by się mógł szereg instytucyj czy organizacyj, które role swe na tym polu nie należycie spełniają. Prócz wspomnianych już organizacyj śpiewaczych, które w naszych warunkach powinny i będą musiały w przyszłości zawsze czyniejszą rolę odgrywać, — wymienić tu trzeba organizację: konfraterni Artystów, której sekcja muzyczna ma znaczne możliwości pracy, a mało je wykorzystuje. Również teatr nasz muzyki dramatyczno - scenicznej nie uprawia, choć Toruńczycy, jak się zdaje, ten rodzaj muzyki bardzo lubią. Dowiedli tego w latach 1925-27 w czasie istnienia stałej placówki operowej w Toruniu. Kiedy instytucję tę ze

względów kryzysowych zwinięto, obiecano solennie rozżalonym takim obrotem sprawy toruńczykom, że namiastką stałych przedstawień własnego zespołu operowego będą częste występy trup operowych z Warszawy, czy Poznania i t. p. O obietnicach tych rychło zapomniano, w rezultacie czego Toruń od lat dziesięciu oper zupełnie nie widuje. A kto wie, może poczynania w tym kierunku wyszłyby na dobre nie tylko melomanom toruńskim, lecz i zajeżdżającym do nas zespołom operowym?

Leon Witkowski

BYDGOSZCZ

Bieżący sezon muzyczny wykazuje w porównaniu z latami ubiegłymi znaczne ożywienie. Życie koncertowe regulowane jest przez dwie instytucje, przy czym każda z nich posiada swój własny kierunek i zakres działania. Imprezy o charakterze solistycznym mają, jak dotąd głównego protektora w objawiającej coraz większą ruchliwość miejscowej Radzie Artystyczno - Kulturalnej, o audycje kameralne dba nadal Miejskie Konserwatorium Muzyczne („Collegium Musicum"). Nie małą żywotność w zakresie kultury koncertowej wykazuje także niemieckie Stowarzyszenie Artystyczno - Naukowe, na którego dobro zanotować możemy dwie udane imprezy kameralne.

Chronologicznie pierwszeństwo należy się jubileuszowemu koncertowi Miejskiego Konserwatorium Muzycznego, w ramach którego wystąpili nauczyciele uczelni. Program koncertu złożony był wyłącznie z utworów polskich, wśród nich na plan pierwszy wysuwała się Srzymanowskiego Sonata skrzypcowa, doskonale wykonana przez Zdzisława Jahnkego i Zygmunta Lisickiego. Zespół kameralny w składzie: H. Wojciechowska — skrzypce, A. Rösler — altówka, Zdz. Wojciechowski — wiolonczela i E. Rösler — fortepian wykonał kwartet fortepianowy Noskowskiego, jeden z b. nielicznych tego typu utworów w literaturze polskiej. Rondo Chopina na dwa fortepiany wykonali Z. Lisicki i E. Rösler, a pieśni Jahnkego i E. Röslera śpiewała F. Krysiewiczowa.

Na koncercie, organizowanym przez bydgoski „Biały Krzyż" z okazji swego „tygodnia" wystąpili: Irena Cywińska (sopran) i Edmund Rösler (fortepian). Koncert ten miał poziom b. poważny, zarówno ze względu na jakość produkcyj, jak i program, ułożony pod kątem widzenia wartości, a nie popisu. Oscylujący między sopranem lirycznym, a dramatycznym głos Cywińskiej daje je możność wykonywania zarówno pieśni lirycznych, jak również aryj o dramatycznym zabarwieniu, choć w tych ostatnich czuje się artystka wyraźnie swobodniej i pewniej. Edmund Rösler grał utwory Mozarta, Brahmsa i Chopina.

Pianistka węgierska Agi Jambor wykonała program złożony z utworów Bacha, Beethovena, Weinera, Kodaly'ego i Chopina. Gra artystki obfituje w silne kontrasty, mające swe źródło w wybuchowym temperamencie, nie zupełnie jeszcze opanowanym. Cierpi na tym częstokroć styl wykonywanych utworów, co zaznaczyło się szczególnie w Bachu, granym zbyt swobodnie i romantycznie. Silną stroną pianistyki Agi Jambor jest jej biegłość techniczna. Objawia się ona w wielkiej lekkości i rzutkości palco-

wej, łagodnym i subtelnym uderzeniu, które mile kontrastuje z pierwiastkiem siły i pewnej niemal męskości w traktowaniu fortepianu.

Muzykę kameralną reprezentowały 3 zespoły: Polski Kwartet Smyczkowy z Poznania, Fritsche — kwartet z Drezna oraz berlińskie Gebel — trio. Kwartet poznański (Zdz. Jahnke — Wł. Witkowski — T. Szulc — D. Danczowski) osiągnął dziś poziom, na którym przestaje istnieć problem zespołowej techniki, a występuje tylko samo dzieło i jego muzyczna treść. Zyskaliśmy zespół, który śmiało mierzyć i równać możemy z podobnymi, renomowanymi zespołami zagranicznymi. Program koncertu obejmował 3 kwartety, wśród nich 3-ci kwartet smyczkowy kompozytora poznańskiego S. B. Poradowskiego. W utworze tym zdeklarował się Poradowski, jako zdolny konstruktor muzyczny o wyraźnie klasycystycznym nastawieniu. Kwartet jego cechuje duża zwartość i przejrzystość formy, drobiazgowe wykorzystanie motywicznego materiału ze skłonnością do polifonii, a przy tym dobre brzmienie, mające swe źródło w dokładnej znajomości techniki instrumentów smyczkowych. Poza kwartetem Poradowskiego program zawierał kwartet f-moll op. 95 Beethovena, odegrany z głębokim wyczuciem dramatycznej treści, zawartej w tym utworze, oraz Czajkowskiego kwartet op. 11.

Fritsche — kwartet z Drezna, założony przez byłego I-go skrzypka słynnego kwartetu drezdeńskiego jest zespołem młodym, złożonym — poza I-szym skrzypkiem — z młodych artystów, którzy nie dawno chyba wyszli z pod opieki swoich profesorów. Mimo to jest to jednak zespół, reprezentujący już dziś solidny poziom kameralny i mający niechybnie dużą przyszłość przed sobą. Program koncertu zawierał kwartety Mozarta, Beethovena i Regera, przy czym pozycją najmocniejszą był Reger.

Zespół niemiecki „Gebel-trio" występujący w składzie: U. Gebel — flet, Sylvia Grümmer — viola da gamba i Mara Kremer — spinet zapoznał bydgoską publiczność z szeregiem arcydzieł literatury kameralnej 17 i 18 stulecia. Był to pokaz znakomity, tak w technice, jak przede wszystkim w stylu. Mimo jednostajności brzmienia, wynikającej z właściwości instrumentów, słuchało się produkcyj tego oryginalnego zespołu z wielkim zaciekawieniem i estetyczną satysfakcją.

Odbyły się także dwa koncerty chóralne: z dorocznym koncertem wystąpił chór „Św. Cecylia", wykonując utwory Sikorskiego, Mierzejewskiego, Wiechowicza i in.; w imprezie zbiorowej przypomniały się bydgoskiej publiczności — po kilkuletniej przerwie bydgoskie chóry kościelne z programem, poświęconym polskiej i obcej muzyce religijnej.

Alfons Rösler

GDAŃSK

Pragnąc zdać sprawę z życia muzycznego w Gdańsku za dłuższy okres czasu, a to od września do grudnia b. r. włącznie, muszę ograniczyć się do kilku jedynie ogólnych uwag i do wyliczenia urządzonych imprez, rezygnując ze szczegółowego ich omawiania. Obraz, jaki sobie czytelnicy wytworzą na podstawie niniejszych informacyj, będzie o tyle niepełny, że

uwzględniają one koncerty urządzane przez Polskie Tow. Muzyczne w Gdańsku, zaś niezależnie od tego pracują na polu muzycznym także inne organizacje, jak n. p. chóry zrzeszone w Pomorskim Okręgu Śpiew. Nr. VI., w pierwszym rzędzie Chór męski „Moniuszko" i mieszany „Cecylia" z Gdańska, chóry z innych miejscowości gdańskiego terenu, stowarzyszenie polskiej młodzieży katolickiej i inne.

W okresie sprawozdawczym kładło Pols. Tow. Muz. w szczególności nacisk na muzykę kameralną i koncerty popularne. W związku z tym odbywały się one przeważnie w małej sali Konserwatorium Muz. M. S. — nawiasem mówiąc niezupełnie odpowiedniej a wykonawcami były siły miejscowe. Do działających od dawna na estradzie gdańskiej pp. Wiłkomirskich, Marii — pianistki i Kazimierza — czelisty i p. Julii Gorzechowskiej, śpiewaczki, dołączyli sę obecnie jako współwykonawcy programów skrzypkowie pp. Roesner Zdzisław, dyr. Szkoły Muz. w Gdyni i Wasiak Stefan, prof. konserwatorium Muz. M. S. w Gdańsku. Poniżej wymieniam ważniejsze imprezy:

6.IX. (Sala Konserw. Muz. M. S. — Koncert bezpłatny dla członków Tow. Muz. i ich gości).

Wieczór Sonat. Program: J. I. Bach — Suita wiolończ. G-dur.
Beethoven — Sonata wiolończ. — A-dur.
Beethoven — Sonata fortep. „Księżycowa".
Brahms — Sonata wiolończ. E-moll.
Wykonawcy: Maria Dońska (fortepian)
Kaz. Wiłkomirski (wiolonczela).

28.IX. *Koncert popularny* z okazji uroczystego otwarcia „Świetlicy Centralnej" Gminy Polskiej — Związku Polaków.

Program: Pogadanka Kaz. Wiłkomirskiego.
Dzieła Chopina, Moniuszki, Noskowskiego, Nowowiejskiego, Maklakiewicza, Raczkowskiego, oraz cykl pieśni legionowych na chór.
Wykonawcy: Maria Wiłkomirska (fortepian), Julia Gorzechowska (śpiew), Zdzisław Roesner (skrzypce) Chór Tow. Śpiew. „Cecylia" — Gdańsk, pod dyrekcją Kaz. Wiłkomirskiego.

8.XI. (Sala Konserw. Muz. M. S. Koncert bezpłatny dla członków Tow. Muz. ich gości, uczniów Konserwatorium i członków Tow. Śpiew.).

Wieczór poświęcony twórczości Rachmaninowa.
Program: Utwory fortepianowe, pieśni i sonata wiolonczelowa.
Wykonawcy: Maria Wiłkomirska (fortepian)
Julia Gorzechowska (śpiew
Kaz. Wiłkomirski (wiolonczela i słowo wstępne).

6.XII. (Sala Kons. Muz. M. S.).

Koncert kameralny muzyki polskiej.
Program: Chopin — Trio.
Szymanowski — Sonata skrzypcowa,
Zarębski — kwintet.

Wykonawcy: M. Wiłkomirska ,forepian) Zdz. Roesner (I skrzypce) St. Wasiak (II skrzypce), Alfred Wiłkomirski (altówka) Kaz. Wiłkomirski (wiolonczela).

Poza tym odbyły się dwa koncerty artystów zamiejscowych, a to:

9.X (Sala Konserwat. Muz. M. S.)
Koncert E. Umińskiej (skrzypce) i *W. Małcurzyńskiego* (fortepian).

29.XI. (Sala „Danziger Hof" — Koncert na cel dobroczynny).
Recital Sztompki.

Program: Beethoven — Sonata D-moll,
Schumann — Karnawał.
Chopin — Nokturn, mazurki, etiudy, scherzo cis-moll, 2 polonezy i inne.

Stałą bolączką naszego życia muzycznego w Gdańsku jest fakt, że frekwencja nie dopisuje. Jednym z powodów jest może bliskie sąsiedztwo z Gdynią, która korzysta zwykle z okazji sprowadzenia artysty zamiejscowego i urządza te same produkcje na swoim terenie.

Bądź co bądź już i w Gdańsku wytworzył się zespół stałych bywalców koncertowych i miłośników muzyki, wśród których nie zawodzą nigdy uczniowie tutejszego Konserwatorium M. S.

Wykonawcy zdobywają zawsze szczery aplauz i to nie tylko u polskich lecz również u niemieckich słuchaczy, czego dowodem mogą być recenzje w tutejszych niemieckich pismach stale utrzymane w bardzo pochlebnym tonie.

K. S.

Z DZIAŁALNOSCI ORMUZU

Pierwsze półrocze obecnego sezonu koncertowego przyniosło obfity plon około 400 produkcyj, w tym 220 audycyj dla młodzieży szkolnej.

Koncerty i audycje odbyły się w 65 miastach na prowincji i w stolicy. Audycyj wysłuchała młodzież 140 gimnazjów na prowincji oraz 65 gimnazjów i różnych szkół w Warszawie.

Wykaz objazdów ORMUZ'u z poprzednich numerów „Muzyki Polskiej" należy uzupełnić ostatnimi koncertami i audycjami:

I. Faryaszewska i H. Sztompka — w Kaliszu i Zgierzu (3-ci objazd).
A. Michałowski i P. Lewiecki — w Płocku i Gostyninie (3-ci objazd).
A. Szlemińska, S. Jarzębski i I. Garztecka — w Ciechanowie.
E. Umińska i Z. Dygat — na Wołyniu (3-ci objazd).
E. Umińska, A. Szlemińska i S. Nadgryzowski — w Radomiu.
W. Wermińska, E. Mossakowski i T. Wojtaszewska — w Skierniewicach.

Wyniki pierwszego półrocza obecnego sezonu w porównaniu z ubiegłymi okresami wykazują znaczny wzrost ilości produkcji oraz frekwencji i dochodów. Znamiennym jest zwiększenie zakresu działalności na terenie szkół

średnich w większych miastach, gdzie odbywają się audycje już prawie dla ogółu młodzieży (Wilno — 16 audycyj, Łódź — 9, Radom i Kalisz — 3, i t. d.). Na Wołyniu, gdzie został ogłoszony abonament na sześć koncertów ORMUZU, dzięki energicznej pomocy Z. O. S. w Krzemieńcu, wyniki trzech objazdów przedstawiają się znacznie lepiej, niż w roku ubiegłym.

AUDYCJE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Na audycjach w listopadzie i grudniu wykonano: H. Biber: 2 sonaty z cyklu „15 Misterii z życia Chrystusa i Marji", J. S. Bach: Sonata h — na skrzypce z fortepianem (S. Jarzębski i I. Garztecka). A. Vivaldi: Koncert na 4 skrzypce z orkiestrą (H. Palulis, I. Iwanow, I. Kłoczko, I. Skomorowska), Caccini, Carissimi, Giordani: Arje na tenor (S. Zabejda-Sumicki). Mozart: Divertimento na 2 klarnety i fagot. Koncert fagotowy (B. Górecki), Kurpiński: Koncert klarnetowy (L. Kurkiewicz). Dawne kolędy polskie, G. G. Gorczycki: „Illuxit sol" (I-e Miejskie Koło Śpiewacze pod dyr. T. Czudowskiego). F. Richter: Symfonia C i Haydn: Muzyka wieczorna na orkiestrę (Ork. kameralna pod dyr. T. Czudowskiego).

KRONIKA

POLSKA

Lublin

Lubelski chór *„Echo"* obchodzić będzie w 1938 r. 10-o lecie swego istnienia. Jubileuszowy koncert chóru odbędzie się w dniu 12-go marca.

Łódź

W Filharmonii łódzkiej występowali w listopadzie *Ginette Neveu* i *Józef Szigeti.* Ten ostatni dał recital z b. ciekawym programem, wykonując m. in. utwory Szymanowskiego, Strawińskiego i Debussy'ego.

Poznań

W dniu 18-go grudnia odbyła się w Teatrze Wielkim w Poznaniu uroczysta premiera *„Holendra-tułacza" Wagnera* w nowej inscenizacji i reżyserii *Henryka Strohma,* generalnego intendenta Państwowej Opery w Hamburgu. Dyrygował dyr. Zygmunt Latoszewski.

*

Premiera wykańczanej obecnie opery *Jana Maklakiewicza „Wojna wojnie"* (według komedii Nowaczyńskiego) odbędzie się w Poznaniu.

*

Teatr Wielki w Poznaniu wystawi operę *Łucjana Kamieńskiego „Domy i huzary"* (według Fredry).

Śląsk

Z okazji 15-o lecia istnienia męskiego chóru *„Rota"* w Chorzowie odbył się tutaj koncert kompozytorski *Feliksa Nowowiejskiego* z udziałem kompozytora. W koncercie wzięła udział orkiestra symfoniczna pod dyr. F. Nowowiejskiego, chór męski „Rota" pod batutą L. Ponieckiego, oraz artystka opery warszawskiej Z. Fedyczkowska.

*

25-y rok istnienia katowickiego *„Ogniwa"* zainauguruje wielki jubileuszowy koncert symfoniczny w drugiej połowie stycznia. Na koncercie tym wykonana zostanie pod dyr. *S. Stoińskiego* IX-a symfonia Beethovena. W wykonaniu wezmą udział połączone chóry „Ogniwo" i chór magistracki m. Katowic.

*

W dniu 20-go listopada odbył się w sali Śląskiego Konserwatorium Muzycznego koncert, poświęcony twórczości dwóch kompozytorów krakowskich: *Bolesława Wallek Walewskiego i Włodzimierza Poźniaka.*

Toruń

Kompozytor toruński J. M. Wieczorek ukończył „Rapsodię Kaszubską" na wielką orkiestrę.

Warszawa

Odbyło się posiedzenie *Komisji Kwalifikacyjnej Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej,* celem wybrania utworów na Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej w Londynie. W skład komisji wchodzą: Seweryn Barbag, Zbigniew Drzewiecki, Grzegorz Fitelberg, Jerzy Lefeld, Konstanty Régamey, Kazimierz Sikorski i Stefan Śledziński-Lidzki. Komisja jednogłośnie uchwaliła przesłać do rozpatrzenia międzynarodowemu jury festivalu następujące utwory: Szałowski: Uwertura, Maciejewski: Koncert na 2 fortepiany, Kondracki: Koncert na orkiestrę, Bacewiczówna: Koncert skrzypcowy, Palester: II-gi kwartet i Koncert fortepianowy, Jerzy Fitelberg: Konzertstück, Woytowicz: Poemat żałobny. Utwory te wybrane zostały z ogólnej liczby 17-u nadesłanych lub zgłoszonych przez członków komisji.

*

Dnia 1-go grudnia odbyło się w Polskim Radio *pierwsze wykonanie* dwóch polskich utworów kameralnych. Były to: Sonata na skrzypce i fortepian *Stefana Kisielewskiego* i Trio na obój, klarnet i fagot *Antoniego Szałowskiego.*

*

W dniu 12 grudnia w sali Konserwatorium Warszawskiego odbyło się *zgromadzenie publiczne* zwołane przez Związek Artystów Scen Polskich w sprawie Opery warszawskiej. W prezydium zgromadzenia zasiedli m. in. prof. Z. Drzewiecki, W. Maliszewski, rektor E. Morawski, A. Ponikowski, L. Różycki, J. Śliwicki, A. Wieniawski, T. Zalewski i prof. T. Zieliński. Po zagajeniu zgromadzenia przez prezesa Z. A. S. P. J. Śliwickiego wygłosili referaty pp. *Leon Schiller* („Znaczenie opery dla kultury polskiej") *dr. Julian Pulikowski* („Organizacja opery za granicą"), *Teodor Zalewski* („Organizacja opery w Polsce"). Po referatach wywiązała się ożywiona dyskusja, w której m. in. zabierali głos dyr. Z. Latoszewski (Poznań), dyr. T. Trzciński, prof. T. Ochlewski, prof. B. Rutkowski, dyr. K. Wiłkomirski (Gdańsk) p. A. Freszel, prof. T. Zieliński, prof. W. Maliszewski i inni. Zgromadzenie przyjęło jednogłośnie *rezolucję,* zgłoszoną przez prof. *W. Maliszewskiego.*

Brzmienie rezolucji jest następujące:

Zebrani na zgromadzeniu publicznym w dniu 12 grudnia 1937 r. przedstwiciele nauki, sztuki, organizacyj zawodowych i najszerszych sfer kulturalnych stolicy stwierdzają jednomyślnie:

1) Sztuka operowa posiada wielkie i trwałe wartości artystyczne i jako jeden z potężnych czynników kultury narodu, jest otoczona na całym świecie, nie wyłączając państw małych — czujną opieką

rządów i społeczeństwa, zapewniającą jej należyte warunki rozwoju;

2) Stan obecny teatrów operowych w Polsce, a zwłaszcza Opery Warszawskiej uniemożliwia rozwój polskiej sztuki operowej, godzi w dobro muzyki polskiej, tamuje ekspansję wszystkich dziedzin twórczości operowej za granicą, szerząc lekceważenie naszej kultury muzycznej, upokarzając ambicję wielkiego narodu.

Wobec tego zgromadzenie, stojąc na stanowisku, że racjonalna organizacja Opery w stolicy 33-milionowego państwa wysuwa się dziś na czoło spraw kultury i sztuki, apeluje do rządu Rzeczypospolitej, aby doceniając olbrzymie znaczenie muzyki w kulturze narodu, niezwłocznie przystąpił do pozytywnego załatwienia bytu, jak i przede wszystkim rozwoju artystycznego Opery narodowej w Warszawie.

Równocześnie zgromadzenie upoważnia prezydium do podjęcia wszelkich właściwych kroków do realizacji powyższej uchwały.

*

Instytut Fryderyka Chopina (Warszawa, Boduena 4 tel. 204-46) realizujący polskie pomnikowe wydanie dzieł Fryderyka Chopina, przejrzane i zaaprobowane przez J. I. Paderewskiego, zwraca się do wszystkich osób i instytucyj z prośbą o podanie do wiadomości Instytutu ewentualnie posiadanych przez nich autografów utworów Frydedyka Chopina.

W i l n o

Z inicjatywy społeczeństwa tatarskiego odbył się w Wilnie *koncert krymski.* Wykonawcami byli uczestnicy bawiącej w Wilnie wycieczki Tatarów krymskich, mieszkających w Rumunii i Turcji. Koncert poprzedziło krótkie przemówienie prezesa rady centralnej kół młodzieży tatarskiej Edige Szynkiewicza. Na pierwszą część koncertu złożyły się tańce i śpiewy wesela tatarskiego, na drugą— pieśni patriotyczne i narodowe.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

Moniuszkowska *„Halka"* wystawiona zostanie *w Chicago.* Partię Janusza kreować będzie Jerzy Czaplicki, który przybył do Ameryki na stałe.

*

Balet polski Parnella występuje od 2-ch miesięcy z niesłabnącym powodzeniem w różnych miejscowościach Niemiec.

Niemieckie turnee baletu przewidziane jest jeszcze na 3 miesiące.

*

Eugenia Umińska i Zygmunt Dygat koncertowali w listopadzie w Londynie (Aeolian Hall), Lyonie (sala Konserwatorium) i w Paryżu (Ecole Normale) odnosząc wielkie sukcesy u publiczności i prasy. Artyści wykonywali m. in. szereg utworów polskich Szymanowskiego, Szeligowskiego, Szałowskiego i innych.

*

W Paryżu odbył się szereg występów nowopowstałego *baletu polskiego.* Wystawiono balety: *Kondrackiego* („Legenda krakowska"), *Palestra* („Pieśń o ziemi"), *Woytowicza* („Powrót" jest to baletowa transpozycja „Concertina") i *Różyckiego* („Apollo i dziewczyna"). Przedstawienia odniosły duży sukces i odbiły się echem w prasie, która jednak często nazywa tę imprezę baletem rosyjskim („rosyjski balet z Polski"). Balet wyjeżdża na dalsze występy do Londynu. Przedstawieniami dyryguje Mieczysław Mierzejewski.

*

Międzynarodowe jury wystawy paryskiej w dziale muzycznym (członkiem jury z ramienia Polski był Zygmunt Dygat) przyznało Polsce 3 nagrody „Grands prix" (Gieburowski, Landowska, balet), 4 dyplomy honorowe (Rodziński, Fitelberg, Orkiestra Polskiego Radia, Mierzejewski) i 7 złotych medali dla kompozytorów (Szałowski, Wiechowicz, Palester, Kondracki, Różycki, Woytowicz — dwa medale).

*

W dniu 17 listopada znany kompozytor *Feliks Roderyk Łabuński*, który od dłuższego już czasu przebywa w Ameryce, wygłosił w Nowym Jorku odczyt o muzyce polskiej w latach 1600—1750. Po odczycie odbył się koncert dawnej muzyki polskiej, w ramach którego wykonane zostały utwory chóralne i instrumentalne Gomółki, Zieleńskiego, Jacka Różyckiego, Gorczyckiego, Szarzyńskiego, Mielczewskiego i Jarzębskiego.

*

Młoda pianistka krakowska *Magdalena Lipkowska* ponownie zaproszona została do Bułgarii, gdzie dała trzy recitale, transmitowane przez bułgarskie rozgłośnie. W programie recitali szeroko uwzględniona została muzyka polska, którą reprezentowały utwory Chopina, Szymanowskiego, Maciejewskiego, Ekiera, Stojowskiego i Brzezińskiego.

*

Stanisław Szpinalski dał recital fortepianowy *w Lipsku*, osiągając wielki sukces. W programie recitalu figurowały m. in. utwory Łabuńskiego, Maciejewskiego i Szeligowskiego.

*

Margerita Trombini Kazuro, profesorka Konserwatorium Warszawskiego dała recital fortepianowy przed mikrofonem rozgłośni w Lipsku. Program recitalu zawierał wyłącznie muzykę polską. (Brzeziński, Wielhorski, Kazuro, Maciejewski, Szymanowski).

ANGLIA

W Londynie ukazała się książka pod tytułem *„Jak grał Chopin?"*, która wywołała żywe zainteresowanie w świecie muzycznym. Autorką tej pracy jest *Edyta J. Hiptins*, której ojciec był przez pewien czas uczniem Chopina. Na podstawie wspomnień ojca nakreśliła autorka charakterystykę gry Chopina.

*

W radio londyńskim wykonano ostatnio utwór symfoniczny „Zima i wiosna" *Ernesta Blocha*.

AUSTRIA

Znany wiedeński historyk i krytyk muzyczny prof. Orel odnalazł przypadkowo podczas prac archiwalnych *11 nieznanych dotąd pieśni Schuberta*, które genialny kompozytor napisał w r. 1812, w czasie studiów. Pieśni te, na chór mieszany a capella będą wkrótce wykonane publicznie.

*

Debiut nowej orkiestry wiedeńskiej *„Musica - Viva Orchester"* prowadzonej przez Hermana Scherchena wypadł, jak stwierdza prasa — przeciętnie.

*

Członkowie wiedeńskiej orkiestry filharmonicznej, którzy od szeregu lat biorą udział w festivalach salzburskich, złożyli do organizatorów festivali *petycję*, w której domagają się przesunięcia terminów tych festivali na inny okres, gdyż termin letni uniemożliwia im odpoczynek wakacyjny.

*

Według statystyki w sezonie 1923—1924 90% zawodowych muzyków wie-

deńskich posiadało *stałą pracę;* w sezonie 1936 — 37 liczba ta wynosiła 75%.

CZECHOSŁOWACJA

Od dnia 1-go stycznia do końca lipca 1937 r. odbyło się w Pradze *311 koncertów publicznych.* Najwięcej koncertów odbyło się w kwietniu — 82, w marcu — 57 a w lipcu — tylko 1.

FRANCJA

Paryska Opera Comique wystawiła *„Koronację Poppei" Monteverdiego* w opracowaniu Malipiera, oraz wznowiła zapomnianą operę komiczną *Gounoda* według komedii Moliera *„Lekarz mimowoli".*

*

Wielka Opera paryska zapowiada premiery następujących utworów: „La Chartreuse de Parme" Sauguet'a, „Le festin pendant la peste" M. Lourié, „Oriane la sans égale" Fl. Schmitta, „Le cantique des cantiques" Honeggera, „Eneas" A. Roussela.

*

Na audycjach *„La Revue Musicale"* w Paryżu zapowiedziany jest szereg pierwszych wykonań. Pierwsza audycja poświęcona była muzyce belgijskiej, druga — węgierskiej (Kodaly, Harsanyi, Bartok), trzecia — twórczości A. Roussela. W ramach trzeciej audycji wykonane zostały *nieznane utwory* zmarłego kompozytora: Andante na 3 instrumenty dęte i Duet na wiolonczelę i fagot.

*

Paryska Opera Comique wystawiła *„Luizę" Charpentiera.* Było to wznowienie po dwuletniej przerwie. Sędziwy kompozytor dyrygował sam 1-ym i 3-ci aktem.

*

Alfred Cortot projektuje wielkie turnée koncertowe po krajach Dalekiego Wschodu.

*

Paul Sacher, kierownik orkiestry kameralnej w Bazylei dyrygował w sali „Triton" w Paryżu orkiestrą, złożoną z członków la Société philharmonique. Program zawierał m. in. „Preludium, arioso i fugettę na temat B A C H" Honeggera, „Kantatę kameralną według sonetu Luizy Labé" Conrada Becka i „Muzykę na smyczki perkusję i celestę" Bartoka.

*

W Paryżu odbyło się *pierwsze wykonanie* koncertu fortepianowego młodego (22-letniego) kompozytora genewskiego *Pierre Wissmer.* Koncert, wykonany przez Jacquelinę Blancard, spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem.

ITALIA

W San Remo odbył się konkurs na najlepszy utwór muzyczny do słów nowego hymnu włoskiego *„Italia Imperiale".* Udział w konkursie zgłosiło około 200-u kompozytorów. Przewodniczącym jury był słynny kompozytor operowy — Pietro Mascagni.

*

Znakomity tenor *Beniamino Gigli* odznaczony został przez króla Wiktora Emanuela wielkim krzyżem orderu Korony Włoskiej za bezinteresowną pracę artystyczną na cele dobroczynne i społeczne. Jak wynika z motywacji dekretu królewskiego czysty dochód z występów Gigli'ego na cele dobroczynne w latach 1936—37, wyniósł cztery i pół miliona lirów.

*

We Włoszech ogłoszono ostatnio szereg *konkursów i nagród muzycz-*

nych. Dyrekcja teatru La Scala ufundowała trzy nagrody po 10.000 lirów każda za najlepsze nowe opery włoskie wystawione w sezonie 1938—39 i identyczne nagrody na sezon następny. Reale Accademia Romana ogłasza konkurs na koncert na instrumenty smyczkowe (nagroda — 1000 lirów); stowarzyszenie kompozytorów w Turynie — konkurs na kwartet fortepianowy (2000 lirów). Wreszcie konserwatorium w Neapolu ogłosiło konkurs na dowolny utwór kameralny.

*

Artur Toscanini po szeregu koncertów w Anglii udał się na kilka występów do Palestyny. Stamtąd słynny kapelmistrz wyjeżdża na dłuższy czas do Ameryki, gdzie poprowadzi szereg wielkich koncertów symfonicznych, które będą transmitowane również do Europy. Toscanini powróci do Europy dopiero na *festival w Salzburgu,* w ramach którego dyrygować będzie „Ifigenią w Aulidzie" Glucka, „Borysem Godunowem" i „Cyrulikiem sewilskim".

*

Program *„Maggio musicale fiorentino"* (florencki maj muzyczny) w r. 1938 został już w ogólnych liniach ustalony. Z ciekawszych punktów programu wymienić należy wystawienie nowej opery Malipiero „Marek Antoniusz i Kleopatra" (dyr. Mario Rossi); zespół opery wiedeńskiej pod dyrekcją Bruno Waltera odegra Euryantę" Webera i wykona „Deutsches requiem" Brahmsa. Elmendorff poprowadzi dwa przedstawienia „Walkirii", Otto Klemperer wykona „Missa solemnis" Beethovena. Wreszcie zespół opery budapesztańskiej odegra dwie nowe opery węgierskie: Beli Bartoka i Zoltana Kodaly'ego.

*

Przedstawienia operowe na wolnym powietrzu w Mediolanie, które w ubiegłym sezonie cieszyły się ogromną frekwencją odbywać się będą również w r. 1938 i to na znacznie większą skalę niż dotychczas. Dobudowane zostały nowe trybuny, tak że przedstawieniu przyglądać się może 20.000 osób. Ceny biletów od 6—12 lirów a w abonamencie — 2—7 lirów. Przedstawień będzie 34, w okresie od 8 lipca do 1-go września 1938 r. Odegrane zostaną m. in. „Turandot", „Cyganeria", „Madame Butterfley", „Trawiata", „Rigoletto", „Lohengrin", „Carmen", „Rycerskość wieśniacza" i t. d. Impreza ta cieszy się specjalnym poparciem partii faszystowskiej.

NIEMCY

W Monachium wystawiono *„Carmen"* w nowym przekładzie. Nie wszystkim wiadomo, że opera ta w oryginale ma w miejsce recitativów—dialog mówiony.

*

Opera w Duisburgu, której tegoroczny sezon przebiega pod znakiem jubileuszu 50-o lecia istnienia włączyła do swojego repertuaru szereg nowych oper, m. in. operę *„Nowa szata królewska" J. Françaix,* osnutą na tle bajki Andersena.

*

W piśmie *„Allgemeine Musikzeitung"* pojawiła się *statystyka* sporządzona przez dr. W. Altmanna dotycząca dzieł i autorów operowych najczęściej grywanych w Niemczech w sezonie 1936—37. Autor do swej statystyki wlicza również operę w Gdańsku i teatr niemiecki w Pradze. Oto jak wygląda ta statystyka: *Autorzy:* Wagner — 1.409 przedstawień, Verdi — 1.351, Puccini — 1.186, Lortzing — 995, Mozart — 760, Weber —

576, Bizet — 415, Ryszard Strauss — 347, Rossini — 317, d'Albert — 313, Flotow — 296, Humperdinck — 255, Leoncavallo — 243, Mascagni — 232, Smetana — 205, Beethoven — 203, Nicolai — 199, Wolf-Ferrari — 162, Auber — 136, M. Kienzl — 128, Donizetti — 111, M. Pfitzner — 85, M. Gerster — 80, Gounod — 80, Graener — 79, Adam — 71, Gluck — 68 i t. d. *Opery:* „Wolny strzelec" — 437 przedstawień, „Carmen" — 415, „Madame Butterfley" — 407, „Cyganeria" — 349, „Cyrulik sewilski" — 314, „Rigoletto" — 281, „Marta" — 259, „Lohengrin" — 244, „Toska" — 242, „Aida" — 223 i t. d.

*

Według statystyk niemieckich w Niemczech jest obecnie 130.000 muzyków i śpiewaków zawodowych, z tego 93.875 instrumentalistów i nauczycieli gry na instrumentach oraz 35.849 śpiewaków i nauczycieli śpiewu. W samym Berlinie zamieszkuje 12.953 muzyków zawodowych.

*

Niemieckie firmy wydawnicze wydały w ciągu roku 1936 — 6165 utworów muzycznych, z tego 3.676 utworów nowych. Przeszło połowę z tej liczby stanowią utwory należące do muzyki rozrywkowej (muzyka taneczna, marsze i t. p.).

*

We Frankfurcie zorganizowana została po raz pierwszy *wystawa poświęcona kompozytom współczesnym.* Wystawa obejmuje manuskrypty, portrety, życiorysy i t. p. 70-u kompozytorów z 17-tu krajów.

*

Kierownictwo *festivalów wagnerowskich w Bayreuth* postanowiło cofnąć swą poprzednią decyzję nie urządzania festivalu w r. 1938. W myśl nowej decyzji festival w r. 1938 odbędzie się w okresie od 26 lipca do 19 sierpnia, dany będzie dwukrotnie „Pierścień Nibelunga", 5 razy „Parsifal" i 6 razy — „Tristan". Zaznaczyć należy, że w r. 1938 przypada *125-a rocznica urodzin Wagnera,* która obchodzona będzie w Niemczech bardzo uroczyście.

*

„Neue deutsche Bachgesellschaft" odbędzie swój doroczny, 25-y kongres w czasie od 23-go do 25-go kwietnia w Lipsku.

*

Akademia śpiewacza („Singakademie") w Berlinie zapowiada w bieżącym sezonie m. in. wykonanie „Te Deum" Brucknera, „Requiem" Sgambatti'ego, „Missa solemnis" Beethovena, oraz dwóch pasji Bacha (według św. Jana i według św. Mateusza). Dzieła te poprowadzi Georg Schumann.

*

Niedawno odnaleziony *koncert skrzypcowy Roberta Schumanna* wykonany został przez Georga Kulenkampfa na koncercie Filharmonii berlińskiej w dniu 26 listopada. Dyrygował Karl Böhm.

*

W Berlinie zmarł *Walter Gronostay,* znany kompozytor filmowy.

STANY ZJEDNOCZONE

W Nowym Jorku zmarł w wieku lat 66 *Henry Hadley* znany dyrygent, który szereg lat prowadził nowojorską orkiestrę filharmoniczną, orkiestrę filharmoniczną w Chicago etc. Zmarły był gorącym propagatorem *muzyki amerykańskiej,* popierając stale młodych kompozytorów amerykańskich.

*

Leo Blech, który był przez 20 lat dyrektorem opery w Berlinie, a po przewrocie hitlerowskim został z tego stanowiska usunięty — zaangażowany został na kierownika *opery w Chicago.*

SZWAJCARIA

W Zurychu powstało stowarzyszenie miłośników muzyki *Schuberta.*

WĘGRY

Wielkie wrażenie w węgierskich kołach muzycznych wywołał fakt, że *Bela Bartok* zakazał transmitowania swoich koncertów radiowych do Niemiec i Włoch. Zakaz ten spowodował liczne komentarze, oczywiście doszukiwano się w tym postępku słynnego kompozytora przyczyn politycznych. Jak się okazało — przyczyny te były poprostu natury finansowej. Radio węgierskie zażądało od Bartoka, aby zgodził się na transmisje zagraniczne swych koncertów bez dalszych pretensji finansowych, przy czym rezerwowano sobie prawo reprodukcji na płytach woskowych.

Bartok oświadczył, że w takim razie wyklucza z transmisji radiofonię Niemiec i Włoch, gdyż kraje te nigdy nie angażowały go na żadne występy, więc nie godzi się, aby korzystały z jego koncertów darmo.

*

W Kocskemet pod Budapesztem odbył się *festival muzyki Bartoka*, w ramach którego wykonano po raz pierwszy nowe utwory chóralne tego kompozytora.

Z. S. R. R.

Teatr Wielki w Moskwie wystawił operę *Dzierżyńskiego „Zorany ugór"*, która osnuta została na tle powieści Szołochowa pod tym samym tytułem.

*

Stowarzyszenie *„Societé Editions Sociales Internationales"* w Paryżu *pozostające* pod wpływami bolszewickimi wypuściło szereg płyt naśpiewanych przez *Chór Czerwonej Armii* w czasie jego pobytu na wystawie paryskiej. Nagrane zostały: „Marsylianka", „Międzynarodówka", „Pieśń Woroszyłowa" i inne.

MIĘDZYNARODOWE KONKURSY MUZYCZNE.

Towarzystwo *„Les Amis de l'orgue"* ogłasza konkurs na utwór organowy z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej; mogą być również dodane trąbk,i puzony i perkusja. Nagroda wynosi 6.000 franków. Konkurs rozstrzygnięty zostanie w maju 1938 r. Adres dla informacji: *Secretariat Général des Amis de l'Orgue 37 avenue Lowendal Paris XV.*

*

Doroczny międzynarodowy konkurs kompozytorski Fundacji im. Emila Hertzka będzie w r. 1938 obejmował utwory kameralne (zespół i forma dowolna). Pierwsza nagroda wynosi 1000 szylingów. Wszystkie utwory zakwalifikowane przez jury wykonane będą w radio wiedeńskim i praskim. W skład jury wchodzą: Joseph Marx, Arnold Rose, Anton Webern i Aleksander Zemlinsky. Utwory należy nadsyłać do dnia 15-go marca pod adresem sekretariatu Fundacji: *Dr. F. Scheu, Opernring 3, Wien I.*

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15